

ALESSANDRO CECCHI

**VERSO UNA TEORIA DELLA
STRUMENTAZIONE ROMANTICA:
IL RAPPORTO TRA FORMA
E TIMBRO IN ERNST KURTH**

ESTRATTO

da

IL SAGGIATORE MUSICALE
RIVISTA SEMESTRALE DI MUSICOLOGIA

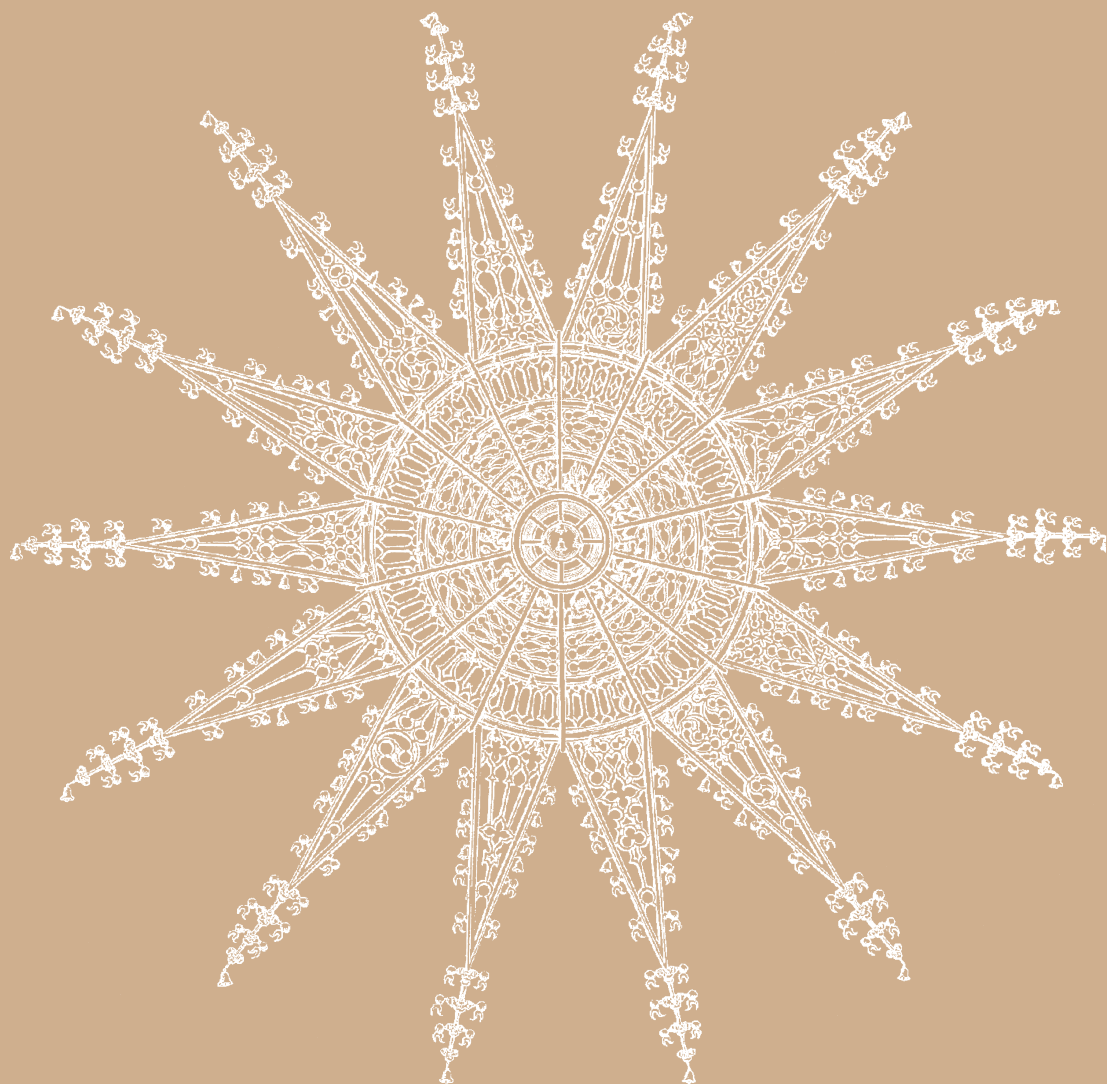
Anno XIX, 2012, n. 1



Leo S. Olschki Editore
Firenze

IL SAGGIATORE MUSICALE

Anno XIX, 2012, n. 1



Leo S. Olschki
Firenze

IL SAGGIATORE MUSICALE

Rivista semestrale di musicologia

Anno XIX, 2012, n. 1

Al lettore pag. 3

ARTICOLI

- JOSÉ MARÍA DOMÍNGUEZ, *Cinco óperas para el Príncipe: el ciclo de Stampiglia para el Teatro de San Bartolomeo en Nápoles* » 5
- ALESSANDRO CECCHI, *Verso una teoria della strumentazione romantica: il rapporto tra forma e timbro in Ernst Kurth* » 41
- FRANCESCO FINOCCHIARO, *'Entwicklung' come categoria ermeneutica: Schönberg narratore di sé stesso* » 75

INTERVENTI

- GABRIELE GIACOMELLI, GABRIELE ROSSI ROGNONI e PASCAL WEITMANN, *Antichi strumenti da tasto: accordarli, collezionarli, immaginarli* » 99

RECENSIONI

G. BARNETT, *Bolognese Instrumental Music* (A. D'Ovidio), p. 123 – R. STROHM, *The Operas of Antonio Vivaldi; Vivaldi, "Motezuma" and the Opera Seria* (C. Fertonani), p. 130 – H. PORISS, *Changing the Score* (C. Bacchiagaluppi), p. 144.

SCHEDE CRITICHE

D. Hiley, A. Morelli, S. Franchi, S. Ghidoni, R. Müller-Lindenberg, A. Guarnieri Corazzol e L. Basini su L. SCAPPATICCI (p. 153), K. CZERWENKA-PAPADOPOULOS (p. 155), D. V. FILIPPI (p. 157), N. FABBRI (p. 160), M. FEND (p. 162), R. F. WATERS (p. 166) e V. BERNARDONI (p. 168).

NOTIZIE SUI COLLABORATORI » 171

LIBRI, DISCHI E VIDEO RICEVUTI » 173

La redazione di questo numero è stata chiusa il 22 novembre 2012

Redazione

Dipartimento delle Arti - Università di Bologna
Via Barberia 4 - 40123 Bologna - Tel. 051.20.92.000 - Fax 051.20.92.001
e-mail: segreteria@saggiatoremusicale.it

Amministrazione

Casa Editrice Leo S. Olschki
Viuzzo del Pozzetto 8 - 50126 Firenze - Conto corrente postale 12.707.501
e-mail: periodici@olschki.it - Tel. (+39) 055.65.30.684 - Fax (+39) 055.65.30.214

2012: ABBONAMENTO ANNUALE – ANNUAL SUBSCRIPTION

ISTITUZIONI – INSTITUTIONS

La quota per le istituzioni è comprensiva dell'accesso on-line alla rivista.
Indirizzo IP e richieste di informazioni sulla procedura di attivazione
devono essere inoltrati a periodici@olschki.it

*Subscription rates for institutions include on-line access to the journal.
The IP address and requests for information on the activation procedure
should be sent to periodici@olschki.it*

Italia: € 90,00 • Foreign € 120,00

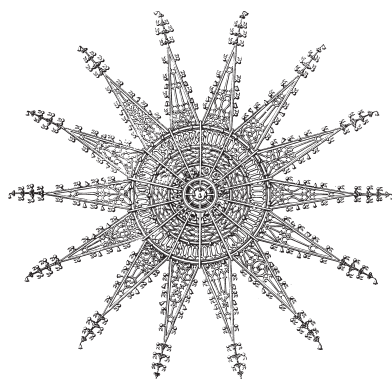
PRIVATI – INDIVIDUALS (solo cartaceo – print version only)

Italia: € 67,00 • Foreign € 95,00

(segue in 3^a di coperta)

IL SAGGIATORE MUSICALE

Anno XIX, 2012



Leo S. Olschki
Firenze

IL SAGGIATORE MUSICALE

Rivista semestrale di musicologia

fondata da

Lorenzo Bianconi, Renato Di Benedetto, F. Alberto Gallo,
Roberto Leydi e Antonio Serravezza

pubblicata col sostegno

della Fondazione della Cassa di Risparmio in Bologna
del Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna

e con contributi

del Ministero per i Beni e le Attività culturali
e del Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca



FONDAZIONE
CASSA DI RISPARMIO
IN BOLOGNA



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA
DIPARTIMENTO DELLE ARTI
VISIVE PERFORMATIVE MEDIALI

COMITATO DIRETTIVO

Marco Beghelli (Bologna), Cesare Fertonani (Milano; responsabile delle recensioni),
Maurizio Giani (Bologna), Philip Gossett (Chicago-Roma), Raffaele Pozzi (Roma),
Cesarino Ruini (Bologna), Daniele Sabaino (Cremona),
Manfred Hermann Schmid (Tübingen), Tilman Seebass (Innsbruck),
Nico Staiti (Bologna), Martin Stokes (Londra),
Luca Zoppelli (Friburgo nello Uechtland)

DIREZIONE

Giuseppina La Face Bianconi (Bologna; direttore)
Andrea Chegai (Siena; vicedirettore), Alessandro Roccatagliati (Ferrara; vicedirettore)

CONSULENTI

Levon Akopjan (Mosca), Loris Azzaroni (Bologna), Andrew Barker (Birmingham),
Margaret Bent (Oxford), Lorenzo Bianconi (Bologna),
Giorgio Biancorosso (Hong Kong), Bonnie J. Blackburn (Oxford),
Gianmario Borio (Cremona), Juan José Carreras (Saragozza), Giulio Cattin (Vicenza),
Fabrizio Della Seta (Cremona), Paolo Fabbri (Ferrara), Paolo Gallarati (Torino),
F. Alberto Gallo (Bologna), Giovanni Giuriati (Roma), Paolo Gozza (Bologna),
Adriana Guarnieri Corazzol (Venezia), Michel Huglo (†), Joseph Kerman (Berkeley),
Lewis Lockwood (Cambridge, Ma.), Miguel Angel Marin (Logroño),
Kate van Orden (Berkeley), Giorgio Pestelli (Torino), Wilhelm Seidel (Lipsia),
Emanuele Senici (Roma), Richard Taruskin (Berkeley), Gilles de Van (Parigi)

SEGRETERIA DI REDAZIONE

Andrea Dell'Antonio (Austin; *abstracts* inglesi), Antonella D'Ovidio (Firenze),
Gioia Filocamo (Terni), Saverio Lamacchia (Gorizia), Giorgio Pagannone (Chieti),
Elisabetta Pasquini (Bologna; redattore capo), Anna Quaranta (Bologna),
Paolo Russo (Parma), Gabriella Sartini (Bologna), Carlida Steffan (Modena),
Marco Uvietta (Trento)

ALESSANDRO CECCHI

Torino

VERSO UNA TEORIA DELLA STRUMENTAZIONE ROMANTICA: IL RAPPORTO TRA FORMA E TIMBRO IN ERNST KURTH

I

La strumentazione è l'arte di elaborare un brano musicale già concepito nei suoi aspetti più rilevanti e più essenziali per tutti gli strumenti necessari. Essa è dunque completamento, rafforzamento, rivestimento di una composizione musicale già vivente nella sua essenza, un po' come colorare e dipingere un'immagine già disegnata nei suoi profili. Il disegno stesso deve dunque essere già stato perfezionato fin nei suoi minimi particolari prima di passare alla coloritura e al riempimento.¹

Questa definizione di Gottfried Wilhelm Fink datata 1836 trae la sua forza normativa e la sua parvenza di ovvietà da una prassi compositiva e da un sistema didattico assai longevi. Le sue premesse vanno ricercate in parte nei contesti evocati dalla metafora pittorica: il primato del disegno sul colore era una norma estetica nella pittura dell'epoca, e benché questa, nei suoi rappresentanti di spicco, si fosse già avviata verso un riequilibrio dei valori che nel corso di alcuni decenni avrebbe condotto al loro rovesciamento ad opera degli impressionisti, era ancora piuttosto difficile immaginare una diversa gerarchia. A sostanziare la metafora erano tuttavia presupposti di altra natura. Dal punto di vista della didattica della composizione, la strumentazione costi-

Questo articolo rielabora la relazione presentata al XII Colloquio di musicologia del «Saggiatore musicale» (Bologna, 21-23 novembre 2008). Desidero ringraziare Gianmario Borio per aver letto e commentato questo scritto nelle sue precedenti versioni, per i consigli e le indicazioni bibliografiche. Ringrazio inoltre i revisori anonimi per i preziosi suggerimenti.

¹ «Instrumentation ist die Kunst der Ausarbeitung eines dem Hauptsächlichsten und Wesentlichsten nach schon erfundenen Musikstücks für alle dazu nöthigen Instrumente. Sie ist also Ergänzung, Erstärkung, Umkleidung einer dem Wesen nach schon lebenden Tondichtung, gleichsam das Coloriren und Ausmalen des in Umrissen schon fertig gezeichneten Bildes. Die Zeichnung selbst muß also vor dem Geschäft des Colorirens und der Ausfüllung bis ins Feinste bereits berichtigt worden seyn» (G. W. FINK, "voce" *Instrumentation*, in *Encyklopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, a cura di G. Schilling, III, Stuttgart, Köhler, 1836, pp. 714-718: 714).

tuiva l'ultima fase dell'apprendistato; ci si limitava però ai rudimenti, dato che il perfezionamento in questa particolare arte non poteva prescindere dalla prassi compositiva ed esecutiva. Nell'ottica del razionalismo idealistico dominante nella trattatistica dell'epoca, il coinvolgimento degli aspetti sensibili della musica imponeva di subordinare la strumentazione alla "sostanza" della composizione; questa era individuata nel momento astratto che, per quanto stratificato (conduzione delle parti, successioni armoniche, articolazione motivico-tematica, organizzazione formale), è riducibile in ultima istanza a una combinazione di altezze e durate. Solo in quanto costruzione razionale la composizione musicale – al pari del disegno nella composizione pittorica – poteva prestarsi alla rappresentazione dell'idea.

Pochi anni dopo, mentre si apprestava a inserire organicamente la disciplina della strumentazione in un ampio sistema teorico sulla composizione musicale, Adolf Bernhard Marx sembra polemizzare direttamente con la definizione citata.² Nell'introduzione al terzo volume del trattato *Die Lehre von der musikalischen Komposition* egli esalta la centralità del suono:

La vera esistenza della musica e di ogni opera musicale è nel risuonare ... Una melodia, una composizione, che a questo riguardo sia rimasta indeterminata, che non sia inventata per un determinato organico e ad esso appropriata ... è solo un pensiero incompleto, un essere astratto, e non una creazione artistica vitale e vivente.³

Tuttavia poco dopo egli ammette che nei primi due volumi del suo trattato il suono è stato «completamente lasciato da parte»,⁴ confermando indirettamente il ruolo ancillare degli aspetti di determinazione timbrica nella didattica della composizione. D'altro canto Marx considera la strumentazione come parte della teoria della composizione "applicata", distinta da quella "pura", che è incentrata sullo studio di armonia, contrappunto e morfologia. La distanza tra manifestazione sensibile e rappresentazione astratta della musica è colmata solo grazie alla convinzione che la teoria applicata sia «un perfezionamento e proseguimento organico della teoria della composizione pura».⁵

² Cfr. A. B. MARX, *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch theoretisch*, 4 voll., Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1837-47. La prima edizione dei volumi III-IV (*Die angewandte Kompositionslehre*, 1845-47), da cui cito, nasce come integrazione della seconda edizione dei volumi I-II (*Die reine Kompositionslehre*, 1841-42).

³ «Das wirkliche Dasein der Musik und jedes Musikwerks ist im Erklären ... Eine Melodie, ein Tonsatz, der in dieser Hinsicht unbestimmt geblieben, nicht für bestimmte Organe ... erfunden und geeignet, ist nur ein unvollständiger Gedanke, ein abstraktes Wesen, nicht ein leistungsfähiges und lebendiges Kunstgebilde» (*ibid.*, III, p. 3).

⁴ «Hierbei tritt also ein bisher ganz bei Seite gelassenes Element der Musik, der Klang ... in unsern Gesichtskreis» (*ibid.*, p. 5).

⁵ «Da nun sonach die angewandte Kompositionslehre ... eine organische Fortbildung und Fortsetzung der reinen Kompositionslehre ist ...» (*ibid.*, p. 6).

Ora, un nesso organico stabilisce una relazione al contempo gerarchica e funzionale; pertanto Marx stesso finisce per ribadire sia il primato metodologico dell'astratto sul concreto, sia la subordinazione della dottrina della strumentazione alla morfologia; ciò è confermato anche dall'articolazione del terzo volume, in cui le forme musicali sono passate in rassegna in relazione all'organico.

Se nell'ambito della morfologia musicale Marx getta le basi della successiva trattatistica in lingua tedesca, in quello della strumentazione la sua influenza è insidiata dalla quasi coeva pubblicazione del *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* di Hector Berlioz, la cui diffusione è agevolata dalla fama di strumentatore del suo autore.⁶ Qui la strumentazione è affrontata da un punto di vista pratico, passando in rassegna le caratteristiche tecniche e timbriche dei singoli strumenti, ordinati per famiglie; vi si ritrovano delucidazioni e consigli sul loro utilizzo e sulle loro possibili combinazioni in orchestra, con qualche considerazione di carattere estetico.

Forti della loro autorità nei rispettivi ambiti, Marx e Berlioz diventano i principali punti di riferimento per la successiva trattatistica. Nella prefazione a *Die Lehre von der Instrumentation*, secondo volume del *Lehrbuch der musikalischen Komposition*, Johann Christian Lobe lo riconosce esplicitamente.⁷ Egli evita accuratamente di seguire l'impostazione dei suoi predecessori e adotta un taglio non sistematico, orientato alla trattazione di aspetti disparati della disciplina, così da integrare gli scritti di Marx e Berlioz senza porsi in concorrenza con essi. Lobe è il primo a insistere sull'opportunità di prendere a modello le partiture orchestrali di Haydn Mozart Beethoven, inaugurando l'orientamento classicista che caratterizzerà la trattatistica germanofona della seconda metà del secolo XIX, fino al *Lehrbuch der Instrumentation* di Salomon Jadassohn e alla *Praktische Instrumentationslehre* di Richard Hofmann.⁸ Solo Ludwig Bussler, nel volume sulla strumentazione della *Praktische musikalische Compositionslehre in Aufgaben*, proporrà di integrare i modelli clas-

⁶ Cfr. H. BERLIOZ, *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, Paris, Schöenberg, 1843. La prima traduzione tedesca circola contestualmente alla prima edizione francese (*Die moderne Instrumentation und Orchestration*, trad. di J. C. Grünbaum, Berlin, Schlesinger, 1844). La successiva (*Instrumentationslehre. Ein vollständiges Lehrbuch zur Erlangung der Kenntniss aller Instrumente und deren Anwendung, nebst einer Anleitung zur Behandlung und Direction des Orchester*, trad. di A. Dörffel, Leipzig, Heinze, 1864) integra le modifiche e le aggiunte della nuova edizione francese (*Traité d'instrumentation et d'orchestration. Nouvelle édition suivie de "L'art du chef d'orchestre"*, Paris, Schöenberg, 1855).

⁷ Cfr. J. CHR. LOBE, *Lehrbuch der musikalischen Komposition*, II: *Die Lehre von der Instrumentation*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1855, p. III.

⁸ Cfr. S. JADASSOHN, *Musikalische Compositionslehre*, V: *Lehrbuch der Instrumentation*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1889; R. HOFMANN, *Praktische Instrumentationslehre*, 7 voll., Leipzig, Dörffling & Franke, 1893.

sici con esempi di orchestrazione tratti dalle opere di Wagner.⁹ Nell'orientarsi decisamente sul modello di Berlioz, il trattato di Bussler è rappresentativo dell'atteggiamento prevalente verso la fine del secolo: abbandonata l'idea di una stretta relazione con la morfologia, la strumentazione è considerata una «disciplina puramente pratica».¹⁰ Questo orientamento, insieme alla vocazione sistematica dei trattatisti, contribuisce a mantenere il discorso sulla strumentazione lontano da esigenze di storicizzazione; esse emergeranno all'inizio del secolo XX grazie a Hugo Riemann e Richard Strauss – ancora una volta un teorico e un compositore di indubbia autorità – che spostano la discussione sul piano storico-estetico.

Benché animati da valutazioni sensibilmente diverse, entrambi gli autori muovono da una netta distinzione stilistica tra strumentazione classica e romantica. Nel suo *Katechismus der Orchestrierung* Riemann definisce la questione con parole incisive, che presuppongono la vecchia definizione di Fink. Secondo Riemann i principii della strumentazione classica comportano «il livellamento dei timbri, evitando del tutto di far emergere singoli strumenti alla stregua di solisti nel senso concertistico».¹¹ La strumentazione romantica si conforma invece a «un modo di vedere esattamente opposto, che persegue effetti particolari dei timbri di singoli strumenti e li mette in risalto con intenzione consapevole».¹² Riemann fa specifico riferimento al diverso trattamento riservato ai fiati: i romantici tendono a mettere in rilievo suoni «particolarmente sgradevoli e registri poveri di suono ... per esempio i suoni stoppati dei corni, che paiono soffocati, i suoni più gravi dei flauti e dei clarinetti, cupi e cavernosi, ecc.»;¹³ i classici «coprono ... tali difetti con il concorso degli archi».¹⁴ A suo avviso, nelle composizioni dei classici «la coloritura strumentale

⁹ Cfr. L. BUSSLER, *Praktische Musikalische Compositionslehre in Aufgaben*, II/II: *Instrumentation und Orchestersatz*, Berlin, Habel, 1879, p. IV.

¹⁰ «Bei einer so rein praktischen Disciplin, wie die hier vorzutragende ...» (*ibid.*, p. III).

¹¹ «Kann man als Prinzip der Instrumentierung der Klassiker geradezu die Nivellierung der Klangfarben und die direkte Vermeidung konzertmäßig solistischen Heraustretens einzelner Instrumente bezeichnen ...» (H. RIEMANN, *Katechismus der Orchestrierung (Anleitung zum Instrumentieren)*, Leipzig, Hesse, 1902, p. 80).

¹² «So bricht sich im 19. Jahrhundert ... eine völlig gegenteilige Anschauungsweise Bahn, welche den Sonderwirkungen der Klangfarben einzelner Instrumente nachgeht und dieselben mit bewußter Absicht zur Geltung bringt» (*ibid.*).

¹³ «Sogar besonders schlechte Töne und klangarme Register einzelner Blasinstrumente gewinnen nun einen speziellen Wert und werden mit Vorliebe ausgebeutet, so z. B. die gepreßt klingenden gestopften Töne der Hörner, die hohlen, dumpfen, tiefsten Töne der Flöten und Klarinetten u.s.w.» (*ibid.*).

¹⁴ «Verdecken die Klassiker im allgemeinen derartige Mängel durch mitgehende Streichinstrumente ...» (*ibid.*).

è più una conseguenza ovvia che uno scopo particolarmente perseguito»,¹⁵ e perfino dove il timbro dei legni è consapevolmente messo in evidenza – ad esempio, in alcuni passaggi nel primo movimento dell'*Eroica* di Beethoven (batt. 83-94) –, esso resta funzionale al rilievo formale, nel caso specifico mediante la «differenziazione del colore dei fiati rispetto a quello degli archi». ¹⁶ La posizione estetica di Riemann è chiara: egli rifiuta di considerare le acquisizioni della strumentazione romantica come un progresso, scorgendovi piuttosto il pericolo del colorismo, inteso esplicitamente come «il farsi indietro del disegno rispetto al colore» ¹⁷ o, fuor di metafora, come «l'impiego unilaterale dei fattori elementari dell'impressione musicale e la repressione dei principii formativi». ¹⁸ I compositori romantici si limiterebbero cioè a mettere in questione i ponderati rapporti di forza vigenti nella strumentazione classica, nella quale la scelta dei timbri era costantemente subordinata al rilievo dei profili formali e alla chiarificazione delle linee melodiche.

Nella prefazione all'edizione tedesca del trattato di Berlioz, Strauss propone una diversa distinzione tipologica. ¹⁹ Nella storia della strumentazione classica e romantica egli distingue tra una linea sinfonica (polifonica) e una drammatica (omofonica). ²⁰ La prima, fondata sulla scrittura delle fughe per organo di Bach, fa capo a Haydn e Mozart; secondo Strauss essi hanno sondato «tutte le possibilità polifoniche del quartetto d'archi» e le loro composizioni sinfoniche sono pensate come «quartetti d'archi con legni obbligati e rafforzamento del tutti orchestrale con strumenti di ripieno (corni, trombe, timpani)». ²¹ Ciò vale anche per il Beethoven sinfonista, che si sarebbe limitato a insufflare nello stile da camera quello spirito pianistico ('Geist des Klaviers') che dominerà

¹⁵ «... das instrumentale Kolorit mehr ein selbstverständliches Ergebnis als ein besonders angestrebter Zweck ist» (*ibid.*, p. 81).

¹⁶ «... die Differenzierung der Farbe der Bläser gegen diejenige der Streicher» (*ibid.*, p. 83).

¹⁷ «... das Zurücktreten der Zeichnung gegen die Farbe» (*ibid.*, p. 84).

¹⁸ «... die einseitige Ausbeutung der elementaren Faktoren des musikalischen Eindrucks mit Zurückdrängung der formgebenden Prinzipien» (*ibid.*, p. 85).

¹⁹ Cfr. H. BERLIOZ, *Instrumentationslehre*, a cura di R. Strauss, 2 voll., Leipzig, Peters, 1905. Le aggiunte di Strauss sono ben distinte, dal punto di vista grafico, rispetto al testo di Berlioz, che rimane sostanzialmente invariato; fa eccezione il capitolo sull'organo, sostituito dalla trattazione del compositore e organista Philipp Wolfrum. Strauss sottopone a scrupolosa revisione la traduzione tedesca di Alfred Dörfel.

²⁰ «Man erlaube mir, diese beiden Hauptstraßen kurzerhand den symphonischen (polyphonen) und den dramatischen (homophonen) Weg zu nennen» (*ibid.*, I, p. II).

²¹ «Der Ursprung des symphonischen Orchesters liegt (außer in Bachs Orgelfugen) hauptsächlich in den Streichquartetten Haydns und Mozarts. Alle symphonischen Äußerungen dieser beiden Meister tragen in Stil, Thematik, melodischer Linienführung und Figuration so sehr den Charakter aller polyphonen Möglichkeiten des Streichquartetts, daß man sie (stets *cum grano salis* natürlich) fast als Streichquartette mit obligaten Holzbläsern und tutttiverstärkenden Lärminstrumenten (Hörnern, Trompeten, Pauken) bezeichnen kann» (*ibid.*).

anche le composizioni orchestrali di Schumann e Brahms, impedendo loro di eguagliare la sensibilità timbrica ('Klangsinn') di Liszt; invece gli ultimi quartetti di Beethoven sono caratterizzati da una libertà tale da trascendere i confini della strumentazione classica. La seconda linea, legata al teatro musicale e fondata sulla scrittura omofonica, risale a Händel e Gluck, e trova ancora in Haydn un modello esemplare; tuttavia per quanto riguarda la strumentazione sono le opere di Weber a introdurre gli elementi caratterizzanti, cioè gli stessi che Riemann attribuiva all'ideale romantico. Rispetto a questo quadro, la strumentazione di Wagner occupa, secondo Strauss, una posizione del tutto peculiare: nel trasfondere alla scrittura drammatica la complessità polifonica della scrittura sinfonica, Wagner travalica il confine posto tra le due direttrici. I difetti che Riemann attribuisce alla strumentazione romantica nel suo complesso sono imputati da Strauss in particolare a Berlioz: nelle sue opere lo sviluppo «di numerose risorse coloristiche prima di lui sconosciute e delle più raffinate differenziazioni timbriche»²² appare viziato dalla completa mancanza di quel «senso della polifonia»²³ che solo un'approfondita conoscenza delle partiture di Bach gli avrebbe potuto trasmettere. Strauss scagiona invece Wagner dall'accusa di colorismo grazie a tre caratteristiche fondamentali: l'impiego del più ricco stile polifonico, l'introduzione del corno a cilindri, il trasferimento a tutti gli strumenti dell'orchestra di una tecnica virtuosistica fino a quel momento arrischiata solo nel concerto solistico.²⁴ Strauss ravvisa nella storia della strumentazione un movimento di tipo dialettico: la tesi della strumentazione sinfonico-polifonica classica, mediata dall'antitesi della strumentazione drammatico-omofonica romantica, perviene in Wagner a una sintesi che supera entrambe le linee di sviluppo, combinandone le istanze in una nuova configurazione. Questo schema storico permette a Strauss di giustificare sul piano estetico quelle esigenze di aggiornamento del trattato di Berlioz che egli percepiva sul piano tecnico. Per le sue integrazioni Strauss afferma infatti di essersi fondato sulle partiture di Wagner, considerate come «l'unico progresso degno di questo nome nell'arte della strumentazione dopo Berlioz».²⁵

Riemann e Strauss pongono le basi della successiva discussione sulla strumentazione, che in parte continuerà a svolgersi all'interno di trattazioni di ca-

²² «... so hat er ... eine Reihe vor ihm ungekannter koloristischer Möglichkeiten und feinsten Klangdifferenzierungen ... entdeckt» (*ibid.*, p. III).

²³ «... diesem eigentlichen Schöpfer des modernen Orchesters fehlte vollständig der Sinn für die Polyphonie» (*ibid.*).

²⁴ «... die Anwendung des reichsten polyphonen Stiles»; «Einführung des Ventilhornes»; «die Übertragung einer bisher nur im Solokonzert gewagten Virtuositäts-technik auf alle Instrumente des Orchesters» (*ibid.*).

²⁵ «... den einzig nennenswerten Fortschritt in der Instrumentierungskunst seit Berlioz» (*ibid.*).

rattere sistematico. A tal proposito va detto che perfino gli autori più originali si attengono ai lineamenti dei due autorevoli predecessori, integrando il quadro da essi delineato con riferimenti alla storia della composizione nei primi decenni del secolo XX, che sul piano timbrico manifestava eclatanti segni di rinnovamento. In questa direzione si muove Egon Wellesz nei due volumi programmaticamente intitolati *Die neue Instrumentation*. Per quanto riguarda la caratterizzazione della strumentazione classica e romantica, nell'introduzione al primo volume egli si riallaccia esplicitamente tanto alla linea Berlioz-Strauss quanto a Riemann.²⁶ Nel secondo volume egli aggiunge alcune specificazioni concernenti lo stile orchestrale tedesco e austriaco, individuando due linee di sviluppo: da un lato «una prosecuzione della tecnica di strumentazione dei classici, i quali ponevano attenzione soprattutto al chiaro disegno del profilo melodico e al preciso rilievo del momento ritmico»;²⁷ dall'altro una «crescente attenzione per le qualità “coloristiche” dei singoli strumenti e per la loro mescolanza nell'orchestra romantica»,²⁸ posta non di rado al servizio «di un'idea poetica (musica a programma) o di un testo poetico (ballata, opera)». ²⁹ La sintonia con Riemann si palesa soprattutto quando Wellesz nota che al di fuori della tradizione sinfonica «i valori di contenuto prendono il sopravvento sui valori formali»,³⁰ con il parallelo spostamento del baricentro «dai valori costruttivi ... a quelli episodici». ³¹

Considerazioni analoghe valgono per Hermann Erpf, allievo di Riemann. In *Die Lehre von den Instrumenten und der Instrumentation* egli individua nell'orchestrazione romantica un «riordinamento dei rapporti tra forma e colore»³² vigenti in quella classica. Erpf cerca poi di stabilire una connessione tra le innovazioni nel campo della strumentazione e quelle introdotte dai compositori romantici a livello melodico (nella configurazione intervallare) e ar-

²⁶ Cfr. E. WELLESZ, *Die neue Instrumentation*, 2 voll., Berlin, Hesse, 1928-29, I, pp. 5 e 11.

²⁷ «... eine Fortführung der Instrumentationstechnik der Klassiker, bei der vor allem auf klare Zeichnung des melodischen Konturs und deutliche Herausarbeitung der Rhythmik geachtet wurde» (*ibid.*, II, p. 15).

²⁸ «... eine neu sich entwickelnde und immer sich steigernde Beachtung der “farbigen” Qualitäten der einzelnen Instrumente und ihrer Mischungen in dem romantischen Orchester ...» (*ibid.*).

²⁹ «... deren Musik keine “absolute” war, sondern in irgendeiner Beziehung zu einer poetischen Idee – Programmusik – oder zu einem dichterischen Text – Ballade, Oper – stand» (*ibid.*).

³⁰ «Es ist ein wesenhaftes Merkmal der Romantik, daß die Inhaltswerte das Übergewicht über die formalen Werte erlangen» (*ibid.*).

³¹ «... das Augenmerk von den konstruktiven Werten der Musik auf die episodischen, stimmungserzeugenden abgelenkt wird» (*ibid.*, II, p. 15 sg.).

³² «... Neuordnung der Verhältnisse von Form und Farbe» (H. ERPF, *Die Lehre von den Instrumenten und der Instrumentation*, in *Hobe Schule der Musik. Handbuch der gesamten Musikpraxis*, a cura di J. Müller-Blattau, II, Potsdam, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1935, pp. 1-255: 137).

monico (sul piano della risoluzione accordale), ma non arriva a stabilire tra i diversi piani una relazione convincente.

Sul piano della didattica avrebbe potuto rappresentare un considerevole avanzamento il trattato sulla strumentazione progettato da Arnold Schönberg nel 1917 e ripreso sporadicamente tra il 1945 e il '51, rimasto però allo stato di abbozzo. Dallo schizzo che riporta il piano del trattato risulta che l'autore ambisse a superare i limiti delle trattazioni precedenti – tra di esse Schönberg cita il trattato di Berlioz –, orientate quasi esclusivamente a descrivere le caratteristiche degli strumenti.³³ Per approdare alla *Instrumentationslehre* Schönberg cercava – lo si evince dall'abbozzo nel suo complesso – una forma di integrazione teorica, muovendo dall'assunto secondo cui «il vero fondamento di ogni strumentazione è la scrittura».³⁴ A ciò si conforma l'articolazione teorica del trattato, che muove dalla composizione ('*Satzkunst*'), tocca le caratteristiche degli strumenti ('*Instrumentenkunde*') e arriva all'orchestrazione ('*Setzkunst*') per poi passare alla pratica del comporre per diversi organici. La parte più avanzata della stesura offre una doppia riflessione: sulle condizioni che gli strumenti pongono alla scrittura e sulle condizioni da cui dipende il suono di una composizione «senza tenere conto degli strumenti»,³⁵ cioè in quanto sonorità ideale collegata al progetto compositivo. In questo passaggio la tradizionale gerarchia tra struttura compositiva astratta e suo rivestimento sensibile pare superata in direzione di una concezione integrale del pensiero musicale. La sostanza compositiva, in altre parole, precede la distinzione tra struttura astratta e realizzazione timbrica, situandosi nella progettualità della singola opera; per questo non esiste alcuna norma di strumentazione che sia in grado di garantire *a priori* il risultato. Anziché offrire soluzioni a buon mercato, Schönberg intendeva sviluppare negli allievi la sensibilità per i problemi della strumentazione in quanto problemi compositivi. La sua vocazione sistematica si esercita pertanto nella volontà di passare in rassegna nel dettaglio tutti gli aspetti dell'emissione sonora dei singoli strumenti e le molteplici combinazioni timbriche. Non pare che la storia della strumentazione e del suo significato estetico nelle varie epoche fosse tra gli oggetti del trattato; Schönberg tuttavia riporta il requisito del 'bel suono' a parametri estremamente variabili quali il gusto dominante in una data epoca e le esigenze dell'udito, relativizzando così il concetto.³⁶ Tra gli allievi di Schönberg sarà René Leibowitz a completare un

³³ Cfr. A. SCHOENBERG, *Coherence, Counterpoint, Instrumentation, Instruction in Form (Zusammenhang, Kontrapunkt, Instrumentation, Formenlehre)*, a cura di S. Neff, Lincoln-London, University of Nebraska Press, 1994, pp. 76-101: 90.

³⁴ «... die wahre Grundlage für alle Instrumentation ist der Satz» (*ibid.*, p. 78).

³⁵ «... ohne Rücksicht auf Instrumente» (*ibid.*, p. 88).

³⁶ Cfr. *ibid.*, p. 96.

trattato di orchestrazione ispirato al progetto del maestro, sviluppandone però solo la parte pratica.³⁷

Nel secolo XX la discussione sulla strumentazione trova spazio anche all'interno di trattazioni di carattere monografico. Tra queste occupano una posizione di spicco gli scritti di Theodor W. Adorno. La sua riflessione in argomento, che si snoda lungo l'intero arco della sua produzione, assimila da un lato le istanze della scuola di Schönberg, mentre dall'altro non si discosta dalla terminologia e dalle argomentazioni dei suoi predecessori, ponendosi in continuità con la riflessione di Riemann e Strauss soprattutto per ciò che riguarda la strumentazione romantica. Già nel saggio giovanile *Die Instrumentation von Bergs frühen Liedern* Adorno giunge a una sostanziale svalutazione della «strumentazione postwagneriana»,³⁸ che ha il limite di non corrispondere alla sostanza musicale:

Mai l'orchestra romantica, nemmeno quella virtuosa di Strauss e Schreker, viene sviluppata a partire dal materiale musicale, bensì viene fatta indossare a ciò che accade musicalmente come se fosse un rivestimento che lo decora e che gli vuole prestare la pienezza e la forza che non vi è più presente.³⁹

Qui Adorno sembra reinterpretare polemicamente la vecchia definizione di Fink, richiamando al contempo il giudizio di Riemann. Nel precisare l'opposto atteggiamento di Berg, Adorno rafforza la polemica:

la strumentazione romantica aveva sempre cercato di ricondurre la molteplicità della frammentazione armonico-melodica all'unità di un suono integro; la musica era troppo poco integralmente costruita in sé per riuscire a cavarsela senza il sostegno costruttivo di un suono orchestrale omogeneo, diverso da essa. Nell'orchestra romantica il *tutti* prospettico degli archi vuole placare ogni dettaglio in una infinità fittizia.⁴⁰

³⁷ Cfr. R. LEIBOWITZ - J. MAGUIRE, *Thinking for Orchestra: Practical Exercises in Orchestration*, New York, Schirmer, 1960.

³⁸ «... und wird eben damit zur Kritik von nachwagnerischer Instrumentation» (TH. W. ADORNO, *Die Instrumentation von Bergs frühen Liedern*, «Schweizerische Musikzeitung und Sängerblatt», LXXII, nn. 5-6, 1932, pp. 158-162 e 196-200; versione modificata nelle sue *Musikalische Schriften I*, a cura di R. Tiedemann, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1978, «Gesammelte Schriften», Bd. 16, pp. 97-109: 97, da cui si cita).

³⁹ «Nie ist das romantische Orchester, auch das virtuose von Strauss und Schreker, aus dem musikalischen Material selbst entwickelt, sondern dem, was musikalisch geschieht, als Hülle umgelegt; sie dekoriert es, will ihm eben die Fülle und Schlagkraft erwirken, die nicht mehr darin ist» (ADORNO, *Die Instrumentation* cit., p. 97).

⁴⁰ «Die romantische Instrumentation hatte die Vielfalt der harmonisch-melodischen Brechungen stets wieder in der Einfalt eines ungebrochenen Klanges zu sammeln versucht; zu wenig war die Musik in sich auskonstruiert, als daß sie des konstruktiven Haltes an einem von ihr selbst verschiedenen, homogenen Orchesterton hätte entraten mögen. Das perspektivische Streichertutti will im romantischen Orchester jedes Detail in einer fiktiven Unendlichkeit beschwichtigen» (*ibid.*, p. 98).

In queste righe si prefigura il giudizio espresso nel sesto capitolo del *Versuch über Wagner*, in cui Adorno sviluppa la celebre tesi estetico-sociologica della tendenza alla fantasmagoria.⁴¹ Nonostante l'originalità della tesi, le premesse teorico-musicali, poste nel quinto capitolo, poggiano sull'introduzione di Strauss al trattato di Berlioz, che Adorno talvolta si limita a parafrasare:

la dimensione coloristica viene da lui [Wagner] realmente scoperta. L'arte della strumentazione nel suo significato pregnante, come partecipazione creativa del colore all'evento musicale ... non s'è data prima di lui ... Se Wagner impara da Berlioz l'emancipazione del colore dal disegno, ne guadagna al disegno il colore liberato, e abolisce la vecchia divergenza tra i due.⁴²

In questo caso Adorno non indica la fonte; tuttavia nella restante parte del capitolo, dedicata alla produzione del suono e alle tecniche di orchestrazione di Wagner, egli rimanda di frequente alla trattazione di Strauss.

A proposito della contraddizione che nel *Versuch über Wagner* si instaura tra aspetti innovativi e impostazione tradizionale e che si riflette nella terminologia, Richard Klein si è espresso in modo del tutto condivisibile esplicitando i limiti concettuali dell'impostazione adorniana, fondata sul presupposto, comune alla precedente trattatistica, che sia di principio possibile separare la sostanza compositiva dal suo rivestimento sonoro; Klein tuttavia non nega che Adorno abbia contribuito più di chiunque altro a gettare le basi per il superamento di una prospettiva teorica così problematica.⁴³ Nel sottolineare la centralità che il timbro acquisisce nella monografia su Mahler, John Sheinbaum mette in luce numerosi passaggi in cui Adorno tende in effetti a una concezione innovativa del rapporto tra forma e timbro;⁴⁴ tuttavia egli trascura quei passaggi, altrettanto centrali, in cui l'impostazione tradizionale fa sentire tutto il suo peso. È ciò che avviene quando Adorno, interpretando la testimonianza di Natalie Bauer-Lechner,⁴⁵ afferma che Mahler all'inizio della prima

⁴¹ Cfr. TH. W. ADORNO, *Versuch über Wagner*, nelle sue *Musikalischen Monographien*, a cura di R. Tiedemann, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1971 («Gesammelte Schriften», Bd. 13), pp. 7-148, da cui si cita; per la traduzione italiana, cfr. Id., *Wagner*, Torino, Einaudi, 2008.

⁴² «... ist die koloristische Dimension recht eigentlich von ihm [Wagner] entdeckt worden. Instrumentationskunst im prägnanten Sinne, als produktiven Anteil der Farbe am musikalischen Geschehnis ..., hat es vor ihm nicht gegeben ... Lernt Wagner von Berlioz die Emanzipation der Farbe von der Zeichnung, so gewinnt er der Zeichnung die befreite Farbe zurück und hebt die alte Divergenz von Farbe und Zeichnung auf» (*ibid.*, p. 68; trad. it. cit., p. 69 sg.).

⁴³ Cfr. R. KLEIN, *Farbe versus Faktur: Kritische Anmerkungen zu einer These Adornos über die Kompositionstechnik Richard Wagners*, «Archiv für Musikwissenschaft», XLVIII, 1991, pp. 87-109.

⁴⁴ Cfr. J. J. SHEINBAUM, *Adorno's Mahler and the Timbral Outsider*, «Journal of the Royal Musical Association», CXXXI, 2006, pp. 38-82.

⁴⁵ Cfr. N. BAUER-LECHNER, *Erinnerungen an Gustav Mahler*, Leipzig-Wien-Zürich, Tal, 1923.

Sinfonia «presuppone l'ideale ufficiale di una buona strumentazione per poi rigettarlo».⁴⁶ Il ragionamento che viene sviluppato risente infatti di un'impostazione teorica di stampo idealistico. Adorno afferma che il «movente primo della musica di Mahler non è in nessun caso il gusto sensuale del suono» e che nelle prime sinfonie «non gli riesce che di rado d'ottenere quel luminoso *tutti* orchestrale che l'intera scuola neotedesca, compresi i suoi esponenti di piccolo calibro, aveva imparato da Wagner»; ne consegue «la mancanza di quel suono rotondo, che nei lavori posteriori in cui ne avverte la necessità deriva senza ulteriori artifici dalla scrittura stessa, come una conseguenza naturale».⁴⁷ Nella contrapposizione tra una tradizione postwagneriana, votata agli aspetti sensuali della musica, e la strumentazione mahleriana, che nega la piacevolezza e la levigatezza del suono a favore di una spiritualità intesa come riflesso di una forma di necessità compositiva, si fa ancora sentire la vecchia contrapposizione tra strumentazione classica e romantica. Ciò non sorprende se si considera che Adorno si confronta per lo più con studi di impostazione tradizionale.⁴⁸

La successiva riflessione di Adorno sulla strumentazione romantica tende episodicamente a superare l'atteggiamento polemico degli scritti precedenti; in ciò esercita fuor di dubbio un ruolo determinante la discussione intrapresa negli anni '60 con i più autorevoli rappresentanti della scuola di Darmstadt. In *Wagners Aktualität* emerge una valutazione positiva della portata innovativa della strumentazione di Wagner:⁴⁹

Da tempo si è riconosciuta in lui l'idea della strumentazione integrale: la più sottile venatura della composizione viene tradotta in una corrispondente venatura dei colori strumentali che la rende esplicita. La strumentazione, il timbro, diviene un mezzo per

⁴⁶ «So setzt der peinigende Orgelpunkt des Anfangs der Ersten Symphonie das offizielle Ideal guten Instrumentierens voraus, um es zu verwerfen» (TH. W. ADORNO, *Mahler: Eine musikalische Physiognomik*, nelle sue «Gesammelte Schriften», Bd. 13 cit., pp. 149-319: 164; per la traduzione italiana, cfr. ID., *Mahler. Una fisiognomica musicale*, Torino, Einaudi, 2005, p. 18).

⁴⁷ «Nirgends ist Mahlers Musik primär vom Klangsinn inspiriert ... Das strahlende Orchester-tutti, das die neudeutsche Schule bis hinab zu ihren minderen Repräsentanten Wagner ablernte, will ihm zu Beginn selten gelingen ... Der runde, voluminöse, geschlossene Klang fehlt auffällig in den Jugendsymphonien, und wo Mahler seiner später bedarf, folgt er wie selbstverständlich, ohne zusätzliche Veranstaltung, aus dem Satz» (*ibid.*, p. 262; trad. it. cit., p. 135).

⁴⁸ Cfr. G. ADLER, *Gustav Mahler*, Wien-Leipzig, Universal Edition, 1916; P. BEKKER, *Gustav Mahlers Symphonien*, Berlin, Schuster & Loeffler, 1921; E. WELLESZ, *Mahlers Instrumentation*, «Anbruch», XII, 1930, pp. 106-110.

⁴⁹ Cfr. TH. W. ADORNO, *Wagners Aktualität*, in *275 Jahre Theater in Braunschweig. Geschichte und Wirkung*, Braunschweig, Westermann, 1965, pp. 81-97; ora nelle sue «Gesammelte Schriften», Bd. 16 cit. (qui alla nota 38), pp. 543-564, da cui si cita; per la traduzione italiana, cfr. TH. W. ADORNO, *Attualità di Wagner*, nelle sue *Immagini dialettiche. Scritti musicali 1955-65*, a cura di G. Borio, Torino, Einaudi, 2004, pp. 57-76.

rendere visibile il decorso musicale fin nei più sottili processi. In tal senso è già un elemento formante.⁵⁰

Adorno si spinge ancora oltre, riconnettendo la strumentazione alla questione formale in un senso più radicale: «Forse si può affermare che agli schemi generali, superati da Wagner, si sia sostituita la dimensione affatto nuova e perfettamente individuata della strumentazione. Il timbro stesso diventa un elemento tettonico».⁵¹ Ciò gli offre l'occasione per precisare concettualmente e rivalutare le procedure tecniche che in precedenza egli aveva riportato al concetto di 'fantasmagoria':

In Wagner l'esito della differenziazione dei timbri mediante scomposizione in minimi elementi viene controbilanciato dalla ricomposizione costruttiva dei valori minimi in modo che ne scaturisca una sorta di timbrica integrale. Partendo da un suono appena dissolto in unità elementari, egli tende a creare grandi superfici sonore, campi senza rottura di continuità, reincollando in grandi e omogenee unità i frammenti ...⁵²

Nonostante questa presa di posizione, non si può dire che Adorno abbia messo del tutto da parte il pregiudizio antiromantico. Perfino nel ciclo di lezioni tenuto a Darmstadt nel 1966 sotto il titolo *Funktion der Farbe in der Musik*,⁵³ dove Adorno ha la possibilità di offrire una presentazione assai ampia e articolata del suo pensiero sulla strumentazione strutturale, il giudizio sulla strumentazione romantica torna ad essere ambiguo. Per quanto riguarda Wagner, alle tesi appena esposte sono accostate precisazioni critiche sulla funzione correttiva ('korrektive Funktion') che il colore assume laddove «compensa certe carenze compositive»,⁵⁴ dal momento che «la composizione in senso puramente astratto è molto meno articolata di quanto lo fosse nel classicismo

⁵⁰ «Längst hat man die Idee des Ausinstrumentierens bei ihm erkannt: das feinste Geäder der Komposition in ein entsprechendes Geäder der Instrumentalfarben zu übersetzen und dadurch zu verdeutlichen. Die Instrumentation, die Klangfarbe wird zum Mittel, den musikalischen Verlauf bis in die subtilsten Vorgänge hinein sichtbar zu machen. Insofern bereits ist sie formbildend» (*ibid.*, p. 554; trad. it. cit., p. 68).

⁵¹ «Vielleicht kann man sagen, daß, was an allgemeinen Schemata von Wagner abgeschafft wurde, ersetzt sei durch die ganz neue, überaus individuierte Dimension des Instrumentierens. Farbe selbst wird tektonisch» (*ibid.*, p. 555; trad. it. cit., p. 68).

⁵² «Was Wagner in der Differenzierung der Farbe durch die Auflösung ins Kleinste leistet, ergänzt er, indem er die kleinsten Valeurs konstruktiv so zusammenfaßt, daß etwas wie integrale Farbe entsteht. Er neigt dazu, aus dem erst einmal in minimale Einheiten zerlegten Klang dann große Klangflächen, gleichsam bruchlose Felder zu schaffen, die Späne ... wieder zusammenzubacken zu großen homogenen Einheiten» (*ibid.*; trad. it. cit., p. 68).

⁵³ Cfr. TH. W. ADORNO, *Funktion der Farbe in der Musik* (1966), in *Darmstadt-Dokumente I – Darmstadt. Internationale Ferienkurse für Neue Musik*, a cura di H.-K. Metzger e R. Riehn, München, Text+Kritik, 1999, pp. 263-312.

⁵⁴ «... die Farbe gewisse kompositorische Mängel kompensiert ...» (*ibid.*, p. 286).

viennese». ⁵⁵ Si tratta di valutazioni tradizionaliste, come quella secondo cui la grandezza di Wagner come orchestratore dipende essenzialmente dal fatto che nelle sue opere «l'ideale classicista dell'equilibrio non viene mai violato». ⁵⁶ Ciò dimostra come Adorno non abbia mai veramente superato la pregiudiziale separazione tra sostanza della composizione e timbro inteso come parametro secondario, né l'idea di una superiorità di principio della razionale sobrietà classica rispetto alla sensualità romantica. Sorprende forse il giudizio su Strauss, in cui Adorno individua ora un momento di discontinuità più marcato: il suo ideale di strumentazione implicherebbe «un rivolgimento ... cioè lo sconvolgimento dell'equilibrio e dell'unità» ⁵⁷ mediante un «allentamento strumentale» che «presuppone l'orchestra integrale ottenuta in precedenza», ⁵⁸ ma porta alla «disgregazione del suono» intesa come «una funzione del comporre». ⁵⁹ A giudizio di Adorno, in Strauss ciò conduce malauguratamente all'«espansione dell'orchestra a tavolozza fungibile», che «ha di nuovo estraniato, in modo del tutto conseguente, l'orchestra dalla composizione pura», ⁶⁰ correndo «il rischio del [suono] diffuso e confuso»; ⁶¹ in Mahler, invece, «l'unità di costruzione e strumentazione, messa in pericolo dal culto del colore caratteristico della svolta del secolo ... diventa tematica». ⁶² La contrapposizione tra strumentazione classica e romantica è così riproposta da Adorno in una fase storica più avanzata.

Nelle lezioni di Darmstadt tutto ciò funge solo da premessa per una disamina del ruolo inedito che il timbro giunge a svolgere nella nuova musica, sulla quale in seguito si focalizza l'attenzione di Adorno. Quanto detto è tuttavia sufficiente a individuare quello che possiamo considerare il fronte più avanzato della riflessione dei teorici di area germanofona sulla strumentazione romantica nel suo compiuto decorso.

⁵⁵ «... das rein abstrakt Komponierte weit weniger artikuliert ist, als es im Wiener Klassizismus war» (*ibid.*).

⁵⁶ «Dabei ... wird so ... das klassizistische Ideal der Balance nie verletzt ...» (*ibid.*).

⁵⁷ «... ein Umschlag ... also die Zerrüttung der Balance und der Einheit ...» (*ibid.*).

⁵⁸ «Dem entspricht dann die instrumentale Lockerung, die aber ... so etwas wie das vorher gewonnene integrale Orchester voraussetzt» (*ibid.*, p. 287).

⁵⁹ «Auch die Desintegration des Klangs ist natürlich eine Funktion des Komponierens ...» (*ibid.*).

⁶⁰ «Die Straussische Expansion des Orchesters zur fungiblen Malerpalette ... hat das Orchester nun aber ganz konsequent wieder der reinen Komposition entfremdet» (*ibid.*, p. 288).

⁶¹ «Die Gefahr des Diffusen und Undeutlichen ...» (*ibid.*).

⁶² «Die im Farbkult der Jahrhundertwende bedrohte Einheit von Konstruktion und Instrumentation wird ... in Mahlers Komponieren thematisch» (*ibid.*).

II

Nel contesto appena delineato il contributo di Ernst Kurth (1886-1946) all'inquadramento del problema della strumentazione romantica si impone all'attenzione tanto per la sua originalità quanto per il primato cronologico che gli compete. Allievo di Guido Adler all'Università di Vienna, Kurth si stabilisce ben presto a Berna, dove consegue l'abilitazione nel 1912 e negli anni '20 fonda il Seminario di Musicologia, primo nucleo dell'Istituto musicologico in cui egli sarà il primo cattedratico. Muovendo dall'impostazione teorica di Riemann, Kurth sviluppa una teoria musicale estremamente personale. Già negli anni '30 Rudolf Schäfke, nella sua *Geschichte der Musikästhetik in Umrissen*, poneva Kurth insieme a Heinrich Schenker e August Halm sotto la comune categoria di 'Energetik'.⁶³ A questo accostamento tuttavia non corrisponde la condivisione di una teoria musicale in senso stretto, nonostante l'ammirazione che Kurth nutriva per Halm (ricambiata) e nonostante il rispetto che Schenker manifestava per quest'ultimo (ma non per Kurth). Ciò che accomuna questi autori è l'atteggiamento assai polemico nei confronti della Formenlehre tradizionale e della musicologia accademica, che li spinge verso paradigmi teorici alternativi, fondati su presupposti metateorici improntati variamente a suggestioni ispirate alle coeve Lebensphilosophien. Da un lato gli scritti di Kurth obbediscono a una volontà di sistema del tutto estranea alla scrittura rapsodica di Halm; dall'altro il livello di sistematicità in essi perseguito differisce profondamente da quello che caratterizza la riflessione di Schenker.

Dopo una Habilitationsschrift che offre un'ampia ricostruzione del dibattito sulla teoria armonica, funzionale a una presa di distanza da tutte le posizioni in gioco,⁶⁴ l'opera teorica di Kurth si snoda essenzialmente in quattro dense trattazioni. Esse passano in rassegna i principali ambiti della teoria musicale, adottando al contempo un taglio storico, orientato a illustrare le peculiarità stilistiche di alcuni compositori: *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* offre una teoria del contrappunto fondata sull'analisi delle tecniche di elaborazione melodica di Bach;⁶⁵ *Romantische Harmonik* si presenta come una teoria armonica incentrata sullo studio analitico del *Tristan* di Wagner;⁶⁶ la vasta

⁶³ Cfr. R. SCHÄFKE, *Geschichte der Musikästhetik in Umrissen*, Berlin, Hesse, 1934.

⁶⁴ Cfr. E. KURTH, *Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik und der tonalen Darstellungssysteme*, Bern, Drechsel, 1913.

⁶⁵ Cfr. ID., *Grundlagen des linearen Kontrapunkts: Einführung in Stil und Technik von Bachs melodischer Polyphonie*, Bern, Drechsel, 1917; 2ª ed. riveduta *Grundlagen des linearen Kontrapunkts: Bachs melodische Polyphonie*, Berlin, Hesse, 1922; 3ª ed. riveduta *ibid.*, 1927.

⁶⁶ Cfr. ID., *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners "Tristan"*, Bern-Leipzig, Haupt, 1920; 2ª ed. Berlin, Hesse, 1922; 3ª ed. riveduta *ibid.*, 1923.

monografia su Bruckner racchiude un'innovativa teoria della forma;⁶⁷ e solo in *Musikpsychologie*, il suo ultimo scritto, Kurth abbandona il taglio monografico per approfondire il fondamento metodologico – da lui definito “psicologico” – comune alle sue precedenti trattazioni.⁶⁸

La riflessione di Kurth sulla strumentazione non costituisce un capitolo separato della sua teoria, ma è strettamente intrecciata da un lato alla proposta di una nuova morfologia musicale e dall'altro alla centralità conferita ai compositori tardoromantici; tale riflessione si annuncia nello studio su Wagner ma emerge nelle sue implicazioni più profonde solo nella monografia su Bruckner. Le considerazioni di Kurth su questo aspetto della composizione di norma trascurato dai teorici coevi ebbero d'acchito conseguenze piuttosto limitate, perché si inserivano all'interno di una proposta teorica complessa, la cui recezione non era scontata. Le ragioni di questa stentata recezione vanno individuate a più livelli: nella scrittura estremamente densa di riferimenti filosofici, psicologici nonché religiosi; nella farraginosità che caratterizza gran parte della trattazione, ricca di digressioni e poco incline alla sistematicità; nella radicalità delle proposte, che implicavano un completo mutamento di paradigma teorico; nella *vis* polemica associata a prese di posizione assai critiche nei confronti di concezioni largamente maggioritarie entro la musicologia accademica. Si tratta però di un discorso articolato, teoreticamente strutturato e fondato su analisi puntuali, che merita un'approfondita disamina critica in quanto offre l'opportunità di indagare la strumentazione romantica in una prospettiva non convenzionale.

Per comprendere il percorso che conduce Kurth alla piena valutazione della strumentazione come parametro essenziale della musica romantica è opportuno muovere dall'evidente lacuna che i suoi scritti presentano sul piano storico: in netta controtendenza rispetto alle preferenze dei suoi contemporanei, egli omette infatti di dedicare un trattato ai compositori del periodo classico. Ciò non significa che costoro non svolgano un ruolo nella sua riflessione, tanto più che sono di frequente chiamati in causa. Ma a differenza di quanto avviene nei teorici della sua epoca, Kurth non scorge nella composizione classica un punto di riferimento normativo o un paradigma estetico, bensì una configurazione stilistica peculiare e storicamente circoscritta, che può entrare in gioco solo come termine di comparazione rispetto ad altre esperienze storiche. Tanto nello scritto su Bach quanto in quelli su Wagner e Bruckner, Kurth misura la distanza tra i principii morfologici vigenti nelle loro opere e quelli che si trovano alla base delle composizioni dei classici (soprattutto

⁶⁷ Cfr. ID., *Bruckner*, 2 voll., Berlin, Hesse, 1925.

⁶⁸ Cfr. ID., *Musikpsychologie*, *ibid.*, 1931.

Beethoven). All'interno di questo quadro, la riflessione di Kurth sulla strumentazione è contestuale alla differenziazione tra morfologia classica e romantica (o tardoromantica). In tal senso Kurth, su basi completamente diverse, ristabilisce e al tempo stesso rafforza quel nesso organico tra morfologia e strumentazione che dopo Marx si era andato progressivamente allentando. Per chiarire fino in fondo questo nesso occorre ripercorrere le tappe della riflessione morfologica di Kurth, dove si precisa lo schema dialettico sotteso alla sua visione della storia della musica occidentale.

In *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* Kurth pone un principio di libertà melodica che egli considera inerente all'essenza stessa della musica e di cui individua il massimo dispiegamento nelle pratiche polifoniche più antiche, cioè medievali e rinascimentali. Un riflesso di questa libertà originaria sarebbe ancora presente nelle composizioni di Bach, nella misura in cui il flusso melodico si dipana in un incessante progredire secondo un movimento puramente lineare. Per definire questo principio di articolazione melodica Kurth ricorre al termine 'Fortspinnung', riprendendolo da Wilhelm Fischer.⁶⁹ Kurth rintraccia tale principio nelle composizioni monodiche di Bach, di contro alla diversa tecnica di elaborazione melodica prevalente nei brani polifonici, fondata sull'impiego di cellule motiviche estrapolate dal tema e trattate come elementi autonomi.⁷⁰ Secondo Kurth i compositori classici avrebbero intrapreso il graduale abbandono della Fortspinnung a vantaggio della seconda tecnica di elaborazione melodica, in un processo che giunge al culmine in Beethoven. Le sue composizioni sarebbero segnate dal predominio di un principio di segmentazione melodica che segue una logica di suddivisione del tema in parti motiviche progressivamente più piccole, perseguendo tramite la loro ripetizione e ulteriore riduzione una razionalizzazione del decorso melodico.⁷¹ In Beethoven questa tecnica di elaborazione melodica – Schönberg la chiamerà 'liquidazione' – verrebbe a convergere con altre due opzioni compositive, portando a una pressoché completa rinuncia alla libertà melodica originaria: l'irreggimentazione della melodia secondo il principio dell'accento di battuta, e la prevalenza di un'articolazione formale ispirata al principio del raggruppamento ('Gruppierung'), che Kurth coglie a vari livelli (prevalenza di raggruppamenti

⁶⁹ Cfr. W. FISCHER, *Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils*, «Studien zur Musikwissenschaft», III, 1915, pp. 24-84. Per una diversa accezione del termine cfr. FR. BLUME, *Fortspinnung und Entwicklung: Ein Beitrag zur musikalischen Begriffsbildung*, «Jahrbuch der Musikbibliothek Peters», XXXVI, 1929, pp. 51-70.

⁷⁰ Cfr. E. KURTH, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* (1927), Hildesheim, Olms, 1996, p. 234 sg.

⁷¹ Cfr. *ibid.*, pp. 236-238.

di due, quattro e otto battute nell'articolazione melodica; partizioni ben profilate e tendenzialmente simmetriche).⁷²

Nell'ultima sezione di *Romantische Harmonik* Kurth riprende questa caratterizzazione della melodia classica, rivolgendo l'attenzione allo sviluppo storico successivo. Anche in questo caso egli si orienta alla differenziazione stilistica, muovendo dall'idea che «lo stile romantico è in tutto dissoluzione e superamento del principio classico».⁷³ A questo proposito va chiarito che Kurth individua il pieno dispiegamento di uno stile romantico non nella nutrita tradizione postbeethoveniana cui oggi facciamo riferimento – da Schubert a Schumann Weber Mendelssohn e Brahms, secondo Kurth tutti saldamente ancorati al principio classico –, ma solo a partire da Wagner, e più precisamente dal tipo di articolazione formale prevalente nel *Tristan*. Solo qui si realizza infatti il principio della melodia infinita ('unendliche Melodie'), concepita come momento di sintesi nella dialettica che muove dalla tesi della libertà melodica di tipo lineare – caratteristica della polifonia antica ma ancora in parte vigente nella composizione di Bach – e passa attraverso l'antitesi dello stile classico, che nega la libertà melodica originaria. Con Wagner la musica recupera quella che secondo Kurth è una naturale aspirazione alla libertà melodica, resa "infinita" attraverso una nuova forma di «decorso progrediente» tale da evitare le «continue interruzioni»⁷⁴ che caratterizzano l'elaborazione melodica dei compositori classici; nelle loro opere la libertà originaria risultava infatti «fortemente repressa, intralciata e inibita nella sua capacità di sviluppo».⁷⁵ Fedele a un'impostazione dialettica, Kurth sostiene che Wagner non poteva semplicemente tornare alla polifonia lineare, invertendo il corso della storia, ma doveva riguadagnare la libertà proprio a partire dall'esperienza classica; per questo la sua tecnica compositiva si fonda su «unità motiviche», il cui dispiegamento non è più lineare, bensì spaziale, tale cioè da coinvolgere «interi complessi di voci».⁷⁶ Non si tratta in questo caso di voci melodicamente indipendenti, come nelle antiche pratiche polifoniche; né è più possibile individuare una linea principale rispetto alla quale le altre si limiterebbero a proporre motivi d'accompagnamento ('Begleitmotive'). Piuttosto si tratta di fibre

⁷² Cfr. *ibid.*, pp. 237-242.

⁷³ «Der romantische Stil ist in allem Durchbrechung und Überwindung des klassischen Prinzip» (KURTH, *Romantische Harmonik* cit., p. 450).

⁷⁴ «Das Wort ['unendliche Melodie'] ist ... ebenso hinsichtlich ihrer "ohne Enden", d. h. ohne fortwährende Teileinschnitte, verlaufenden Ausspinnung» (*ibid.*, p. 445).

⁷⁵ «... stark verdrängt, gehemmt und in ihrer Entwicklungsfähigkeit zurückgebannt» (*ibid.*, p. 448).

⁷⁶ «Diese Motiveinheiten sind zunächst nicht linear, wie es die vorklassischen Entwicklungsmotive waren, sondern erstehen als Kraftbewegungen über ganze Stimmenkomplexe ...» (*ibid.*, p. 547).

che vanno a formare un inestricabile ordito: «singole linee di forza del grande flusso portante della melodia infinita, ... componenti effettive del decorso formale in tutti i suoi stadi». ⁷⁷ In Wagner interverrebbe cioè un «principio formativo, che progetta i motivi a partire dallo sviluppo, non più lo sviluppo a partire dai motivi». ⁷⁸ Kurth parla inoltre di una melodia infinita della forma ('unendlichen Melodie der Form') che coinvolgerebbe non solo l'organizzazione melodica ma l'intero assetto della composizione.

È a questo punto che Kurth inizia a teorizzare un nuovo ruolo del timbro. Nel trattato su Wagner egli si limita a richiamare le Klangfarbenmelodien ipotizzate da Schönberg nelle ultime pagine della *Harmonielehre* come istanza avveniristica della teoria musicale e della composizione. ⁷⁹ (Il compositore aveva già tentato una simile impresa nel 1909, con il terzo dei *Fünf Orchesterstücke* op. 16, *Farben*.) Kurth riformula però il concetto in modo personale: laddove Schönberg ipotizzava melodie di timbri, ovvero successioni di timbri strumentali – anziché di altezze – intese come configurazioni formali tali da guidare il decorso logico della composizione, Kurth fa cenno all'articolazione simultanea di armonia, melodia e timbro in un processo formativo integrale, lasciando intendere che tale istanza è pienamente vigente nelle opere di Wagner. ⁸⁰ Kurth anticipa qui tutti gli aspetti essenziali della sua teoria della forma: l'articolazione formale del *Tristan* è caratterizzata come «un progrediente sviluppo globale per configurazioni di crescita e per onde che si portano l'una dentro l'altra, che si dispiegano e che mai giungono a completa distensione prima dell'estremo dileguare». ⁸¹ Da questa caratterizzazione Kurth trae un principio metodologico fondamentale: nel caso del romanticismo la «morfologia deve essere fondata unicamente su costruzioni di crescita e non su raggruppamenti come nel classicismo». ⁸² Il suo approfondimento sarà determinante per la concezione della strumentazione che emerge nella monografia su Bruckner.

Circa la morfologia, Kurth introduce qui alcune novità che non modificano il profilo essenziale della sua precedente riflessione: da un lato sviluppa un ragionamento filosofico in base al quale la teoria della forma viene a fondarsi

⁷⁷ «... einzelne Kraftlinien des großen tragenden Stromes der unendlichen Melodie ... wirkende Komponenten der Formentwicklung in allen ihren Stadien ...» (*ibid.*, p. 562).

⁷⁸ «... ein Formungsprinzip, das aus der Entwicklung die Motive auswirft, nicht mehr aus den Motiven die Entwicklung» (*ibid.*, p. 565).

⁷⁹ Cfr. A. SCHÖNBERG, *Harmonielehre* (1911), 3^a ed. riveduta, Wien, Universal, 1922, p. 506 sg.

⁸⁰ Cfr. KURTH, *Romantische Harmonik* cit., p. 565.

⁸¹ «... eine fortwährende Gesamtentwicklung in Steigerungen und ineinanderleitenden, spannenden, aber vor dem letzten Ausklang nie zur vollen Entspannung verlaufenden Wellen» (*ibid.*, p. 566).

⁸² «... ihre [der Romantik] Formenlehre nur auf Steigerungsanlagen, nicht wie beim Klassizismus auf Gruppen zu gründen ist» (*ibid.*, p. 568).

su una visione metafisica della realtà musicale; dall'altro ingaggia una polemica vigorosa con le istanze centrali della precedente Formenlehre.⁸³ Per quanto riguarda la strumentazione, conviene tuttavia considerare il punto di vista di Kurth sullo stile sinfonico. A tal proposito egli riconosce un debito solo nei confronti di Paul Bekker, che aveva riflettuto in maniera originale sul romanticismo, accennando al carattere del suono derivato dalla configurazione orchestrale; occorre nondimeno osservare che, a differenza di quanto avviene in Kurth, le riflessioni di Bekker si mantengono al livello ipotetico che caratterizza l'atteggiamento ermeneutico, senza organizzarsi in un discorso teorico-musicale.⁸⁴

La concezione dello stile sinfonico nel romanticismo è sviluppata da Kurth a partire dalla storicizzazione del concetto di musica assoluta ('absolute Musik'). Di questo concetto le composizioni dei classici avrebbero colto soltanto il senso tecnico ('technisch'), cioè la liberazione dal canto e dalla sua espressione come presupposto per il raggiungimento della compiutezza formale. Così facendo i classici hanno sì «trovato nelle loro forme leggi autonome, puramente musicali»,⁸⁵ ma nello stesso tempo – come anche Strauss aveva sottolineato – hanno chiuso la musica assoluta negli «spazi ristretti dell'arte cameristica». ⁸⁶ Essi muovevano infatti «dall'uomo, con il suo senso della proporzione, in cui i classici cercavano il microcosmo». ⁸⁷ Beethoven non si accontenta più. Già in lui il romanticismo incipiente «fa saltare ... l'oscuro sentimento di arginamento della musica negli spazi chiusi, aspira alla natura e allo spazio aperto»; ⁸⁸ ma i romantici vanno oltre, e la loro musica sinfonica vorrebbe risuonare come dalla natura selvaggia. ⁸⁹ Negli stadi successivi della sua evoluzione il romanticismo sviluppa il senso spirituale del concetto di 'musica assoluta', che viene a significare una musica «liberata dall'uomo»: ⁹⁰ la

⁸³ Per una disamina di questi aspetti, cfr. A. CECCHI, *La morfologia musicale di Ernst Kurth tra fondazione filosofica e differenziazione stilistica*, «Studi musicali», n.s., II, 2011, pp. 413-446.

⁸⁴ Cfr. P. BEKKER, *Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler*, Berlin, Schuster & Loeffler, 1918; ID., *Gustav Mahlers Sinfonien*, *ibid.*, 1921; ID., *Der sinfonische Stil* (1919), nel suo *Klang und Eros: Zweiter Band der gesammelten Schriften*, Stuttgart-Berlin, Deutsche Verlags-Anstalt - Schuster & Loeffler, 1922, pp. 317-327.

⁸⁵ «... Die Klassiker rein musikalische Eigengesetze in ihren Formen gefunden hatten ...» (E. KURTH, *Bruckner* (1925), Hildesheim, Olms, 1971, I, p. 262).

⁸⁶ «... [die] engen Räumen der Kammerkunst ...» (*ibid.*, p. 261).

⁸⁷ «... vom Menschen mit seinem Gleichmaßgefühl, in dem die Klassiker den Mikrokosmos suchten» (*ibid.*).

⁸⁸ «Schon bei Beethoven sprengt die Romantik wieder das dunkle Grundempfinden von der Eindämmung der Musik in die geschlossenen Räume, sehnt sich an Natur und Atmosphäre hinaus» (*ibid.*, p. 262).

⁸⁹ «... die romantische Musik, die Symphonik etwa, erstrebte als Aufführungsort die freie Natur, vielmehr erklingt diese aus ihr ...» (*ibid.*, p. 263).

⁹⁰ «... vom Menschen gelöst» (*ibid.*, p. 262).

musica sinfonica romantica si allontana sempre più «dalla solidità della terra», respira «nell'elemento atmosferico»⁹¹ e anela ancora oltre, fino a realizzare, con le sinfonie di Bruckner, «la sua più alta liberazione in pure forze cosmiche».⁹² Con ciò si trasfonde compiutamente in musica quel sentimento del mondo ('Weltgefühl') che è alla base di tutti i «ragionamenti poetici e anche di quelli filosofici o perfino scientifici dell'epoca romantica».⁹³

Kurth ricostruisce la storia della strumentazione secondo un taglio personale. A suo giudizio l'orchestra di Bruckner non può essere considerata il prodotto di una evoluzione graduale; non può cioè essere compresa come un ampliamento ('Erweiterung') dell'orchestra di Beethoven o come una diversa disposizione ('Umgruppierung') dell'orchestra di Berlioz, né può essere ridotta all'emergere in primo piano delle sonorità di singoli strumenti nel loro aspetto caratteristico. (A ciò Riemann riduceva il romanticismo, avendo in mente soprattutto le opere di Weber.) Per Kurth si tratta invece di un cambio di paradigma: «Lo stile sinfonico del romanticismo nella sua fase alta è un evento della storia dell'anima di primaria importanza, scaturito interamente dal sentimento romantico del mondo e dello spazio».⁹⁴ In Beethoven e nei primi romantici questo rivolgimento si limita ad annunciarsi. Benché già nella nona Sinfonia di Beethoven sia percepibile un cambiamento, questo è ancora ottenuto in un contesto di «profili sempre pronunciati e chiari».⁹⁵ La differenza decisiva di Bruckner consiste innanzitutto nella «fusione dei timbri in una massa»,⁹⁶ entro una concezione sinfonica che «non ha nulla a che fare ... con il "raffinamento" della strumentazione».⁹⁷ Secondo Kurth infatti lo stile sinfonico non fa riferimento a un rivestimento timbrico ('Klangeinkleidung') di idee musicali rappresentabili anche in astratto, bensì consiste «nell'erompere dell'intima costruzione musicale in una certa struttura di materia sonora».⁹⁸ Tale principio diverrebbe fondamentale nelle sinfonie di Bruckner, sfociando

⁹¹ «... sie sich von der Erdfestigkeit ... löste: daher das Hinausatmen zunächst ins Atmosphärische» (*ibid.*, p. 263).

⁹² «... ihre größte Auflösung in reine Weltkräfte ...» (*ibid.*, p. 264).

⁹³ «In dichterischen und selbst in philosophischen, ja naturwissenschaftlichen Gedankengängen der romantischen Zeit ...» (*ibid.*, p. 263).

⁹⁴ «Der symphonische Stil der Hochromantik ist ein seelengeschichtliches Ereignis ersten Ranges, ganz aus dem romantischen Welt- und Raumgefühl geboren, das auch hierin bei Bruckner seine volle Ausprägung findet» (*ibid.*, p. 272).

⁹⁵ «... stets in scharfer, klarer Umrissenheit» (*ibid.*, p. 275).

⁹⁶ «... Zusammenfassung der Klänge zur Masse» (*ibid.*).

⁹⁷ «... dieser Begriff des symphonischen Stiles hat mit "Raffinement" der Instrumentation ... nichts zu tun ...» (*ibid.*, p. 277).

⁹⁸ «... in dem Ausbrechen der inneren Musikgestaltung an gewisse klangstoffliche Struktur ...» (*ibid.*, p. 271).

«nella libertà interiore della materia e della struttura sonora». ⁹⁹ Kurth intravede pertanto in Bruckner un approfondimento e una radicalizzazione delle premesse poste da Wagner in direzione di una estrema duttilità timbrica: «Non [singole] voci ma interi lineamenti sonori sono in grado di passare l'uno accanto all'altro, compenetrarsi a vicenda, modificando così la loro densità ad ogni istante, come nuvole». ¹⁰⁰

Kurth propone un'ipotesi originale e ambiziosa sulla differenza tra strumentazione classica e romantica – anche se di fatto egli identifica la strumentazione romantica con il sinfonismo di Bruckner –, focalizzando l'attenzione sul rapporto tra strumentazione e aspetti melodici: «nei classici e ancora nel primo romanticismo la melodia (per quanto fortemente “spezzata” su diverse voci strumentali) domina il decorso sinfonico; qui [in Bruckner] al contrario il momento sinfonico, inteso creativamente come decorso sonoro complessivo, regola il procedere delle melodie». ¹⁰¹ Questo gli consente di concepire «il complesso sinfonico come movimento unitario della forza» che «progetta i singoli tratti melodici ... al servizio della dinamica interiore». ¹⁰² Ne deriva che «la costruzione stessa della melodia è determinata dal processo di sviluppo dinamico complessivo di cui fa parte». ¹⁰³ Kurth vede dunque in Bruckner il compositore che, facendo dello stile sinfonico il suo ambito di elezione, giunge al completo e definitivo superamento dello stadio storico della strumentazione rappresentato da Beethoven, caratterizzato dall'elaborazione “spezzata” (timbricamente discontinua) delle linee melodiche, procedura definita dal concetto di ‘durchbrochene Arbeit’. A giudizio di Kurth essa pertanto rappresenta solo una delle possibili modalità di strumentazione strutturale, secondo cui la scelta dei timbri e la loro successione sottolinea specifiche articolazioni melodiche o sintattiche collegate all'elaborazione motivico-tematica (‘thematisch-motivische Arbeit’), divenendo funzionale a chiarire i profili. Con Wagner e soprattutto con Bruckner questo princi-

⁹⁹ «... in der innern Gelöstheit des Klangstoffs und der Klangstruktur ...» (*ibid.*, p. 272).

¹⁰⁰ «Nicht Stimmen, sondern ganze Klangzüge vermögen neben- und ineinander zu streichen, die dabei selbst ihre Dichte jeden Augenblick wie Gewölke verändern können» (*ibid.*).

¹⁰¹ «... bei den Klassikern und noch in der Frühromantik beherrscht die Melodie (wenn auch noch so stark über verschiedene Instrumentalstimmen “durchbrochen”) den Verlauf der Symphonik, hier [bei Bruckner] ist es umgekehrt: die Symphonik, als gesamter Klangverlauf schöpferisch empfunden, regelt den Lauf der Melodien» (*ibid.*, p. 273 sg.).

¹⁰² «Hier aber ist das Wesentliche, daß die Gesamtsymphonik als einheitliche Kraftbewegung den gestaltenden Urstrom darstellt, daß sie ... in ihrer Entwicklung nur die einzelnen melodischen Züge auswirft, sie nicht bloß trägt, sondern im Dienste der Innendynamik aufscheinen läßt» (*ibid.*, p. 274).

¹⁰³ «... die Melodiebildung selbst durch den ganzen dynamischen Entwicklungsvorgang bestimmt ist, dem sie angehört» (*ibid.*).

pio risulta superato: l'articolazione melodica si sottopone *in toto* al decorso formale inteso come processo globale, e questo si estrinseca in una struttura di carattere energetico, caratterizzata in modo determinante dagli aspetti timbrici.

Si tratta ora di precisare in senso tecnico tale strutturazione energetica. Per distinguere il decorso prevalentemente melodico del classicismo dal decorso integrale di Bruckner, Kurth introduce il concetto di 'onda sinfonica' ('symphonische Welle'), la quale opera come una forza per principio orientata al raggiungimento del punto culminante ('Höhepunkt') attraverso una fase di crescita ('Steigerung'). Tale punto culminante rappresenta un concentrato energetico; la sua dissipazione, più o meno graduale, corrisponde invece a una fase di deflusso. Gli episodi di crescita sono connessi a un rapporto di tensione ('Spannung') che si definisce in base a tre componenti parametriche fondamentali, da intendere come variabili indipendenti: curva melodica (direzionalità diastematica), dinamica (escursione della intensità) e densità o spessore ('Dichte') orchestrale (peso della strumentazione in relazione alla qualità timbrica). Se tale decorso si specifica come articolazione simultanea di tutti i parametri, la densità rappresenta in Kurth l'elemento decisivo, in quanto comprende nello stesso tempo aspetti qualitativi e quantitativi.

Le analisi con cui Kurth illustra la sua complessa concezione aprono a un ulteriore livello di considerazioni: egli si spinge infatti a offrire l'abbozzo di una teoria degli strati orchestrali, strettamente collegata alla specifica funzione che le varie famiglie dell'orchestra di Bruckner svolgono nelle diverse fasi del decorso energetico; uno spunto sistematico che, come spesso avviene in Kurth, si innesta sull'indagine di un fenomeno storico affrontato nella sua individualità.

Ciò che Kurth osserva a proposito dell'inizio del primo movimento nella sesta Sinfonia di Bruckner (batt. 1-24) mette in evidenza un rapporto tra archi e fiati (in particolare corni e legni) irriducibile alle funzioni che questi gruppi strumentali di solito svolgono nella composizione classica e del primo romanticismo. Un'analisi strettamente incentrata sugli aspetti motivici parlerebbe di una prima sezione dell'esposizione del primo tema: due battute introducono il modello ritmico dello sfondo (batt. 1-2); le successive quattro battute espongono il profilo del tema (batt. 3-6); le ultime due battute da un punto di vista diastematico si presentano come una sequenza delle due battute precedenti (batt. 7-8). Kurth si concentra sugli aspetti timbrici, rifiutando di vedere in queste due battute un procedere semplicemente imitativo: «ciò che dobbiamo scorgere è il protendersi del gesto energetico, con i suoi effetti, in una rarefazione del suono, verso l'illimita-

to». ¹⁰⁴ Nell'imitazione dei corni in realtà ci imbattiamo «in un momento di distesa vibrazione sonora nello spazio vuoto, in un altro strato prospettico del suono»; ¹⁰⁵ ciò non va inteso come semplice effetto timbrico, bensì risponde a un «impulso formale verso ciò che è smaterializzato», ¹⁰⁶ che avvicina il suono dei corni a un echeggiare immaginario ('imaginären Nachhallen'). Se ci atteniamo al senso tecnico di queste osservazioni, lasciando da parte la posizione metafisica che vi è presupposta, possiamo notare come Kurth introduca qui l'idea originale di una polidimensionalità dello spazio timbrico. L'intenzione timbrica trova corrispondenza negli altri parametri, influenzando il senso della loro reciproca articolazione. La ripetizione in sequenza dei corni rappresenta una sorta di rifrazione del suono della sezione grave degli archi negli strati "atmosferici" superiori; il modello è restituito con altro timbro, in un diverso registro, a una diversa altezza (una terza maggiore sopra) e soprattutto in un diverso ambito armonico, cioè in corrispondenza di una dissonanza (il Si dei secondi violini a batt. 7). ¹⁰⁷ La successiva riproposizione dell'intero modello di sei battute palesa una semplice identità ritmica; le varianti diastematiche sono invece numerose, così come quelle che intervengono ad altri livelli. La successione intervallare subisce modifiche significative: il ritmo puntato iniziale presenta ora un intervallo di seconda maggiore (batt. 8-9); le terzine invertono la loro direzione (batt. 10); il resto assume una direzione ascendente negli archi (batt. 11-12), mentre l'eco dei corni (batt. 13-14) si autonomizza dal modello (ciò che muta è la successione e la direzione degli intervalli: la sequenza è sostituita dall'inversione e da una permutazione del modello immediatamente precedente).

Analoghi rapporti di inversione mettono in relazione archi e fiati nelle battute successive (batt. 15-18), dove sono introdotte nuove figurazioni ritmiche. Kurth parla a questo proposito di «rispecchiamenti dall'alto della fluente volontà formale, riflessi ondulatorii dallo strato superiore dell'atmosfera sonora» che offrono un «contrappeso dinamico alla curva principale». ¹⁰⁸ Ciò che segue (batt. 19-31) è una condensazione motivica della precedente figurazione rispecchiante dei legni, con un mutamento di direzione e ampiezza

¹⁰⁴ «... was wir sehen müssen, ist die Fortsetzung der wirkenden Kraftgeste in eine Klangverdünnung hinein, gegen das Unabgrenzbare zu» (*ibid.*, p. 293).

¹⁰⁵ «Der letzte Melodiegang ... schlägt in einem Augenblick entspannter Klangausschwebung in die Leere hinaus, einer andern klangperspektivischen Schicht zu ...» (*ibid.*).

¹⁰⁶ «... Formdrang ins Entmaterialisierte ...» (*ibid.*, p. 294).

¹⁰⁷ Cfr. *ibid.*, p. 294 sg.

¹⁰⁸ «... Höhenrückspiegelungen des anstürmenden Formwillens, aufgewellte Gegenreflexe aus der Oberschicht der Klangatmosphäre, die in den Augenblicken der Verlangsamung und Teilentspannung der Hauptkurve das dynamische Gegengewicht halten» (*ibid.*, p. 300).

dell'ultimo intervallo. L'attenzione di Kurth è però rivolta alla «definizione formale della strumentazione». ¹⁰⁹ A questo proposito egli osserva che la spinta diastematica verso l'alto e il suo assestarsi mediante ripetizioni corrisponde alla rarefazione timbrica: se trombe e clarinetti inizialmente suonano insieme (batt. 19-20), l'improvviso passaggio al *pianissimo* corrisponde al risuonare dei soli clarinetti, «portatori dell'impressione aerea delle altezze». ¹¹⁰ Kurth nota la progressione dei timbri: prima i corni, poi flauti e oboi, seguiti da clarinetti e trombe, infine clarinetti soli, secondo un decorso prima di affilamento timbrico, poi di opacizzazione e rarefazione. Tutto questo precede l'esplosione in *fortissimo* del tema, invariato dal punto di vista ritmico e diastematico, dove i legni e più avanti le trombe vanno a rafforzare i violini, mentre i corni contribuiscono ancora alla produzione di un'eco che ora è orientata al riempimento armonico, restando sulle note dell'accordo (batt. 26-28).

Sulla scorta delle numerose esemplificazioni analitiche presenti nei due volumi della monografia di Kurth è possibile ricavare l'idea di una ridefinizione del ruolo dei singoli gruppi orchestrali in funzione di una precisa articolazione degli strati timbrici; una rifunzionalizzazione che l'autore osserva in Bruckner, ma che considera rappresentativa delle tendenze generali della strumentazione postwagneriana. Nell'orchestra di Bruckner gli archi restano lo strato primario: sono il substrato "reale" dell'articolazione energetica, ma non sono caratterizzati come uno sfondo neutro (lo dimostra l'uso frequente del pizzicato o del tremolo, che sono intesi da Kurth non come sonorità caratteristiche, bensì come indicatori di processi energetici). I legni costituiscono uno strato secondario, "immaginario": non servono più semplicemente per i raddoppi, ma offrono uno spazio di riflessione, o piuttosto di rifrazione, che talvolta si trasforma in distorsione. Ciò si lega in Kurth all'idea di una curvatura dello spazio timbrico. I corni nel *piano* o nel *pianissimo* si prestano altrettanto bene alla stessa funzione. Più in generale però questi rappresentano uno strato polifunzionale: riuniti in una massa – gli otto corni che suonano simultaneamente in numerosi passaggi delle sinfonie di Bruckner –, acquisiscono un rilievo melodico prima impensabile; nelle fasi finali degli episodi di crescita essi tuttavia cooperano con trombe, tromboni e tube alla ripetizione di figurazioni spezzate, portando a un considerevole addensamento in prossimità del punto culminante. Il tutto orchestrale ha più funzioni: nei punti culminanti tematici si ha un dislocamento delle altezze nell'intero spazio orchestrale, prevalgono note lunghe e legate nel

¹⁰⁹ «... die formale Bestimmung der Instrumentation ...» (*ibid.*, p. 301).

¹¹⁰ «... Träger der luftigen Höhenimpression» (*ibid.*).

massimo dispiegamento timbrico e dinamico; in quelli non tematici e dunque strettamente energetici le unità motiviche si dispongono in vari strati orchestrali e la loro continua ripetizione si subordina all'intensificazione, che combina crescendo dinamico e addensamento strumentale. Le fasi di deflusso prevedono spesso il concorso di strumenti dai registri estremi (contrabbassi, flauti, ottavino) o l'impiego di sonorità coartate (trombe con sordina, corni stoppati); altre volte sono affidate a singole famiglie di strumenti. Non sarebbe dunque possibile rendere ragione della strumentazione di Bruckner senza tenere conto delle caratteristiche della morfologia musicale del romanticismo intesa come superamento della morfologia classica, cioè senza tenere conto del primato che Kurth conferisce all'articolazione energetica di grandi onde sinfoniche orientate al raggiungimento di poderosi punti culminanti.

III

L'attenzione di Kurth per la strumentazione deriva da un concetto di forma musicale che si collega a una particolare caratterizzazione stilistica del romanticismo. Egli è convinto che un principio stilistico debba influenzare in maniera decisiva la concezione del suono; di conseguenza non intende estromettere il timbro dalla spiegazione analitica delle opere. Nel pensiero di Kurth questo approccio unitario ha una base metafisica che in quanto tale può essere accettata o rifiutata, non certo discussa su basi empiriche; essa tuttavia ha anche implicazioni euristiche, sulle quali è possibile avviare una discussione proficua. In tal senso l'approccio di Kurth ai problemi della strumentazione solleva almeno due interrogativi: uno storiografico, l'altro metodologico.

L'interrogativo storiografico riguarda la posizione centrale che Kurth attribuisce a Bruckner nel quadro della storia della musica occidentale, in particolare dal punto di vista della strumentazione. Tale centralità non è rilevata da nessuno degli autori che hanno tracciato una storia della strumentazione evidenziando i momenti di discontinuità e innovazione. Per Riemann era stato Beethoven a introdurre la cesura determinante, stabilendo un orizzonte normativo rispetto al quale i compositori romantici avrebbero deviato introducendo squilibri strutturali esteticamente discutibili; Strauss individuava in Wagner una svolta altrettanto significativa, tale da costituire un progresso allo stesso tempo tecnico ed estetico. Tra coloro che indagano il decorso successivo a Wagner alla ricerca di un ulteriore passaggio epocale nella storia della strumentazione, nessuno fa il nome di Bruckner; moltissimi invece fanno il no-

me di Mahler. Anche in questo caso prevale tuttavia una visione che deve molto alla svalutazione della strumentazione romantica da parte di Riemann.

Esemplare è a questo riguardo la caratterizzazione di Guido Adler. Se a suo avviso Mahler supera i limiti della strumentazione romantica è proprio perché si riconduce a una funzionalizzazione del timbro nel senso della strumentazione classica:

Quale mezzo per ottenere chiarezza e consistenza viene impiegata, oltre alla proporzione della costruzione formale e delle linee melodiche, la prospettiva dell'orchestrazione che, per quanto possa apparire vigorosa, non cancella mai l'intelligibilità del raggruppamento ... I pensieri ... vengono trasposti nell'immagine sonora. I primi costituiscono il momento primario, la coloritura quello secondario, secondo la relazione appropriata. Con ciò non è escluso che alcuni temi già al momento dell'invenzione fossero associati ai timbri di determinati strumenti.¹¹¹

Anche dal resoconto sistematico dell'impiego delle diverse famiglie strumentali offerto da Adler si deduce il pieno inserimento dell'orchestrazione di Mahler all'interno della linea di sviluppo aperta da Beethoven, senza però ignorare gli ampliamenti introdotti da Berlioz:

La tavolozza della sua orchestra contiene tutti i colori, tutte le mescolanze timbriche della modernità, ed egli le ha accresciute in maniera non irrilevante. I consueti strumenti ad arco e a fiato sono il mezzo fondamentale e principale, come al tempo dei classici e dei romantici, anche se accresciuto (singoli gruppi strumentali sono raddoppiati, triplicati), integrato, suddiviso in ancora più parti ... Il clarinetto in Mi bemolle viene ripreso dall'orchestra militare ed era già stato utilizzato da Berlioz. Il suo timbro è estremamente penetrante. Celesta, chitarra, mandolino sono già stati usati da altri, ma da nessuno in maniera più caratteristica che in Mahler. Pianoforte e armonium vengono impiegati come strumenti di mediazione e connessione timbrica. Il violino solo muta talvolta l'accordatura ... Egli ha differenziato gli strumenti a percussione in modo insospettato, e ha superato in questo perfino Berlioz.¹¹²

¹¹¹ «Als Hilfsmittel behufs Klarheit und Eindringlichkeit dient neben der Ebenmäßigkeit des formalen Baues, der melodischen Linien die Perspektivik der Orchestrierung, die, so stark sie scheinen mag, nie die Deutlichkeit der Gruppierung verwischt ... Die Gedanken ... werden ins Klangbild umgesetzt. Erstere sind das Primäre, die Kolorierung das Sekundäre, wie es das gesunde Verhältnis ist. Daß sich mit einzelnen Themen die Klangfarben gewisser Instrumente schon bei der Erfindung verbanden, ist dabei nicht ausgeschlossen» (ADLER, *Gustav Mahler* cit., p. 69 sg.).

¹¹² «Auf der Palette seines Orchesters sind alle Farben, alle Mischfarben der Moderne zu finden, und er hat sie in nicht unerheblicher Weise vermehrt. Die üblichen Streich- und Blasinstrumente bilden das Grund- und Hauptmittel, wie zur Zeit der Klassiker und Romantiker, nur vermehrt (einzelne Gruppen verdoppelt, verdreifacht) und mit neuen ergänzt ... Die Es-Klarinette wird vom Militärorchester übernommen und war schon von Berlioz verwendet worden. Ihr Klang ist überscharf. Celesta, Gitarre, Mandoline sind schon von andern gebraucht worden, von niemandem in mehr kennzeichnender Weise als von Mahler. Klavier und Harmonium werden als klangvermittelnde, bindende Instrumente herangezogen. Die Sologeige wird dort und da umgestimmt ... Die

Del tutto analoghe risultano le caratterizzazioni offerte da Egon Wellesz, che nel rilevare la «fondamentale differenza nel trattamento degli strumenti»¹¹³ in Mahler accosta le caratteristiche della strumentazione classica, che persegue la chiarezza delle linee ('Deutlichkeit der Linien'), a quelle legate tradizionalmente al romanticismo, in particolare il rilievo della specifica colorazione ('spezifische Färbung') di singoli gruppi strumentali, che può giungere fino a una «stridente e immediata giustapposizione dei timbri».¹¹⁴ Nell'analizzare le modifiche apportate alla strumentazione della nona Sinfonia di Beethoven, Wellesz mostra che Mahler punta «a far emergere in modo più chiaro il senso della costruzione tematica»,¹¹⁵ e che raggiunge lo scopo attraverso «lo sforzo di eliminare tutte le ambiguità del suono».¹¹⁶ Qualcosa di analogo è rilevato a proposito della revisione cui Mahler sottopone la sua quarta Sinfonia: egli perseguirebbe un «assottigliamento del suono nel suo complesso tramite l'eliminazione di raddoppi tra strumenti di diverso genere».¹¹⁷

Alla base dell'individuazione dei momenti fondamentali della storia della strumentazione vi è un presupposto che Adorno formula con la massima chiarezza quando sostiene – contro sue affermazioni più episodiche – che «il primato degli avvenimenti motivico-tematici ... si mantiene ... fino a Mahler e Schönberg, addirittura fino a Webern, come tratto caratteristico del comporre».¹¹⁸ In tal senso una teoria della strumentazione romantica sembrerebbe doversi orientare a quella elaborazione per linee spezzate che dopo Beethoven pare il correlato essenziale dell'elaborazione motivico-tematica. Riemann Strauss Adler Bekker Wellesz e perfino Adorno, la cui posizione è tuttavia meno rigida, concordano implicitamente sull'assunto che da Beethoven a Mahler, attraverso Wagner, si possa individuare uno sviluppo unitario, entro il quale la strumentazione si specializza progressivamente solo in funzione della chiarificazione di linee e profili o del rilievo dell'articolazione sintattica nel

Schlaginstrumente hat er in ungeahnter Weise differenziert und darin selbst Berlioz weit übertroffen» (*ibid.*, p. 70 sg.).

¹¹³ «... einen grundlegenden Unterschied in der Behandlung der Instrumente» (WELLESZ, *Die neue Instrumentation* cit., I, p. 17).

¹¹⁴ «... dies geht bis zur harten, unvermittelten Nebeneinanderstellung der Klänge ...» (*ibid.*, p. 18).

¹¹⁵ «... erstreckt sich die Bearbeitung von Mahler auf eine ganze Anzahl ergreifender Retuschen, um den Sinn des thematischen Aufbaues deutlicher hervortreten zu lassen ...» (*ibid.*, p. 19).

¹¹⁶ «Auch hier ist das Bestreben vorherrschend, alle Zweideutigkeiten des Klanges zu eliminieren ...» (*ibid.*, p. 21).

¹¹⁷ «Das Durchgehende dieser Änderungen ist die Verdünnung des Gesamtklanges durch Wegnehmen von Verdoppelungen zwischen Instrumenten verschiedener Gattung» (*ibid.*, II, p. 28).

¹¹⁸ «... der Primat der motivisch-thematischen Ereignisse ... bleibt ... bis zu Mahler und Schönberg, ja bis zu Webern als ein Aspekt des Komponierens erhalten» (ADORNO, *Funktion der Farbe in der Musik* cit., p. 275).

decorso melodico. Parlare di strumentazione strutturale non sarebbe possibile che in questo senso.

È precisamente su questo punto che Kurth solleva interrogativi ineludibili, che solo il tardo Adorno, mezzo secolo dopo, tornerà a formulare in relazione a Wagner Strauss Mahler Debussy. Kurth scorge già in Bruckner un nuovo tipo di strumentazione strutturale, svincolato dall'elaborazione motivico-tematica e in generale dall'articolazione melodica. In quanto parametro essenziale di un'onda sinfonica concepita come decorso sonoro integrale, la strumentazione non è più strettamente funzionale all'articolazione melodica; è invece quest'ultima a subordinarsi a un'articolazione "energetica" fondata su episodi di crescita e punti culminanti, in cui la strumentazione assume un'importanza decisiva, divenendo il parametro fondamentale della musica intesa come manifestazione energetica elementare.

Da questo punto di vista Kurth presenta il sinfonismo di Bruckner come un punto di svolta, il cui impatto sulla storia della musica è paragonabile a quello esercitato da Beethoven. Bisogna chiedersi in quale misura Kurth possa aiutarci a superare un'impostazione teorica talmente inveterata da sembrare ovvia, che ha contribuito a relegare l'opera di Bruckner in una posizione di secondo piano. Rivalutando il ruolo della strumentazione, Kurth offre il destro per una lettura più sfumata, per una valutazione più ponderata della storia della strumentazione tra classicità, romanticismo e modernità. Bruckner assume infatti una doppia connotazione, come punto di arrivo di un processo che parte da Wagner e come punto di partenza di un processo che arriva a Mahler.

Questa prospettiva implica una seconda domanda: quanto Bruckner e Mahler rientrano in una stessa linea di sviluppo? La difficoltà che qui si interpone è soprattutto legata alla prassi della strumentazione di Bruckner, il quale tendeva ad affidarsi agli allievi nelle fasi conclusive della redazione delle sue sinfonie, nonché allo stato delle partiture così come le conosceva Kurth. Nei casi in cui oggi siamo in grado di stabilire una chiara distinzione tra la strumentazione originale di Bruckner e la versione riveduta dagli allievi – come per la nona Sinfonia – è facile constatare come egli punti con precisione a differenziare funzionalmente lo strato degli archi dallo strato dei legni, e più in generale a evitare i raddoppi tra strumenti di famiglie diverse; proprio come Mahler nella descrizione di Wellesz. Se ci atteniamo alle indicazioni di Kurth, diventa pertanto possibile precisare analiticamente il ruolo fondamentale svolto da Bruckner come innovatore della tecnica di strumentazione di Wagner in direzione dei successivi sviluppi, e in particolare del sinfonismo di Mahler. Differenziando gli strati orchestrali e creando masse sonore, Bruckner anticipa tratti essenziali di una nuova strumentazione; rendendoli strettamente funzionali all'articolazione energetica (disposizione di episodi di crescita, punti culminanti, fasi di deflusso), egli tuttavia introduce una specificità irriducibile

ad altre esperienze. L'aver chiarito la posizione di Bruckner ci permette anche di precisare i tratti peculiari dei suoi successori; si può osservare, per esempio, che nelle sinfonie di Mahler la funzionalizzazione degli strati orchestrali è superata nella stessa misura in cui l'articolazione energetica non segue più un decorso prevedibile.

L'interrogativo metodologico chiama in causa la cautela suggerita da Carl Dahlhaus in fatto di strumentazione. Nel saggio *Zur Theorie der Instrumentation* (1985) egli sosteneva che l'esigenza espressa a suo tempo da Wagner di tenere conto della strumentazione nello studio dell'armonia "moderna" non era stata ancora soddisfatta, e che sino a quel momento una teoria della strumentazione non era stata ancora neppure tentata.¹¹⁹ Rimediare a questa carenza era a suo avviso possibile solo applicando una tecnica incrementale ('Stückwerktechnik'), ovvero – sulla scorta dell'epistemologia di Karl Popper – integrando gradualmente le parti mancanti della teoria musicale, senza abbandonare prospettive teoriche e metodologie analitiche consolidate. In base ai risultati della presente disamina occorre osservare che la diagnosi di Dahlhaus – sostanzialmente corretta, se la si riferisce alla tradizione della Formenlehre del secolo XIX e ai suoi eredi nel secolo XX – trova in Kurth un forte ostacolo; non solo perché quest'ultimo in *Romantische Harmonik* è venuto incontro espressamente alla proposta di Wagner, sviluppando poi nella monografia su Bruckner spunti significativi per una teoria della strumentazione, ma soprattutto perché ha trasgredito in maniera eclatante a tutti i *desiderata* della tesi di uno sviluppo graduale. Di fatto Kurth sente l'esigenza di scrivere la monografia su Bruckner nel momento in cui si rende conto che solo riformulando radicalmente la morfologia musicale sarebbe stato possibile mettere in rilievo l'inedito ruolo strutturale svolto dalla strumentazione nel romanticismo più avanzato. In altre parole: è il mutamento di paradigma a portare in primo piano ciò che tra i teorici della Formenlehre era considerato un parametro non solo secondario, bensì trascurabile, dato che nessuna delle loro analisi aveva mai preso in considerazione la strumentazione come aspetto della tecnica compositiva. Il criterio gradualista rispecchia pertanto il riconoscimento implicito, da parte di Dahlhaus, della necessità di mantenersi comunque all'interno dell'orizzonte teorico della Formenlehre.

D'altra parte – e non è un caso – Dahlhaus si dimostra ben poco recettivo nei confronti di questo particolare aspetto della teoria di Kurth. Nel saggio *Zur Theorie der musikalischen Form* egli afferma:

¹¹⁹ Cfr. C. DAHLHAUS, *Zur Theorie der Instrumentation*, «Die Musikforschung», XXXVIII, 1985, pp. 161-169: 161; ora nella sua *Allgemeine Theorie der Musik*, II: *Kritik – Musiktheorie / Opern- und Librettotheorie – Musikwissenschaft*, a cura di H. Danuser, H.-J. Hinrichsen e T. Pleblich, Laaber, Laaber, 2001 («Gesammelte Schriften», Bd. II), pp. 326-335: 326; trad. it. *Sulla teoria della strumentazione*, in Id., «In altri termini». *Saggi sulla musica*, a cura di A. Fassone, Roma-Milano, Accademia nazionale di santa Cecilia - Ricordi, 2009, pp. 363-377.

Quando Kurth parla di dinamica musicale, egli non intende né il parametro 'intensità', il crescendo e diminuendo esteriori, né semplicemente un "ingrossarsi" della musica risultante dall'azione congiunta di crescendo, accelerazione del ritmo armonico, ascesa melodica e addensamento motivico, bensì, prima e al di là di questo, un processo interiore; egli lo parafrasa nei termini della fisica, benché in ciò che propriamente intende vi sia un mutuo compenetrarsi di componenti psichiche e metafisiche.¹²⁰

Dahlhaus propone acute osservazioni, in particolare circa l'orientamento metafisico di Kurth. Tuttavia, nel momento in cui egli elenca i parametri fondamentali di quel processo che Kurth avrebbe indicato mediante il concetto analitico di 'Steigerung', si crea un equivoco significativo. Parlando di crescendo, accelerazione del ritmo armonico, ascesa melodica e addensamento motivico, Dahlhaus di fatto reinterpreta le istanze teoriche di Kurth alla luce della terminologia analitica di Schönberg Webern Ratz, eredi consapevoli della Formenlehre.¹²¹ Kurth parla sì di crescendo e di ascesa melodica, ma non parla mai di accelerazione del ritmo armonico né di addensamento motivico, elementi che pure possono essere facilmente riscontrati quando si analizzano le partiture di Bruckner. Dahlhaus tuttavia dimentica – ed è lecito chiedersi quanto la dimenticanza sia intenzionale e quanto sia invece dettata dalla mancata condivisione di alcuni presupposti di fondo – il parametro che Kurth considera fondamentale: l'incremento della densità orchestrale. È infatti questo ciò che Kurth propriamente intende quando parla di 'Verdichtung' o 'Zusammenballung', dunque ciò che fonda la sua concezione dell'onda sinfonica od onda di crescita come decorso sonoro complessivo ('gesamter Klangverlauf').¹²²

Se ciò che Dahlhaus omette è del tutto essenziale al concetto che egli si propone di spiegare, ciò che egli aggiunge – accelerazione del ritmo armonico e addensamento motivico – va a toccare per contro il difetto più evidente dell'approccio analitico di Kurth e della monografia su Bruckner. Dahlhaus lo esplicita con chiarezza nel prosieguo del giudizio citato: «Kurth subordina

¹²⁰ «Wenn Kurth von musikalischer Dynamik spricht, meint er weder den Parameter Intensität, das äußere Crescendo und Diminuendo, noch lediglich ein "Anwachsen" der Musik, wie es aus dem Zusammenwirken von Crescendo, Beschleunigung des harmonischen Rhythmus, melodischem Aufstieg und motivischer Verdichtung resultiert, sondern darüber hinaus und primär einen inneren Vorgang, in dessen Paraphrasierung durch Kurth sich physikalische Termini vordrängen, obwohl in dem, was eigentlich gemeint ist, psychische und metaphysische Momente ineinander übergehen» (C. DAHLHAUS, *Zur Theorie der musikalischen Form*, «Archiv für Musikwissenschaft», XXXIV, 1977, pp. 20-37: 31; ora nella sua *Allgemeine Theorie der Musik* cit. (qui alla nota 120), pp. 284-300: 294; trad. it. *Sulla teoria della forma musicale*, in Id., «In altri termini» cit. qui alla nota 120, pp. 339-362: 354).

¹²¹ Cfr. G. BORIO, *La concezione dialettica della forma musicale da Adolf Bernhard Marx a Erwin Ratz. Abbozzo di un decorso storico*, in *Pensieri per un maestro. Studi in onore di Pierluigi Petrobelli*, a cura di S. La Via e R. Parker, Torino, EDT, 2002, pp. 361-386.

¹²² KURTH, *Bruckner* cit., I, p. 274.

le componenti parziali della musica a una dinamica interiore, anziché descriverli nelle loro relazioni differenziate e mutevoli». ¹²³ Specificando ulteriormente questo giudizio, diremmo che Kurth abbandona quasi del tutto l'osservazione analitica degli aspetti motivici. Bisogna infatti ammettere che nei passaggi delle partiture di Bruckner che Kurth definisce attraverso il concetto di 'Steigerung' sono puntualmente rilevabili anche processi di addensamento motivico e di accelerazione del ritmo armonico. Così facendo Kurth si pone in una certa contraddizione con l'idea stessa di un'articolazione simultanea dei parametri musicali, che dovrebbe appunto includere – oltre alla strumentazione – anche gli aspetti motivici. Di conseguenza egli non riesce a offrire una gerarchia convincente dei parametri compositivi volta per volta interessati. La secondarietà dell'articolazione motivica può essere certamente accettata come ipotesi, purché con ciò non si intenda un suo completo azzeramento (come talvolta Kurth sembra volere); si tratta invece di una subordinazione dell'articolazione motivica al decorso sinfonico complessivo secondo modalità che possono variare a ogni passo; tale decorso risulta infatti coinvolto, appunto, in relazioni differenziate e mutevoli. Di fatto in Bruckner il momento motivico non viene mai meno; semmai si riscontra una forte variabilità dei motivi, direttamente proporzionale alla loro versatilità, alla loro capacità di adattarsi ai diversi contesti energetici – crescita, culmine, deflusso –, variando entro limiti relativamente ampi l'organizzazione ritmica o intervallare; ¹²⁴ un aspetto compositivo, questo, che Kurth non pare interessato a prendere in considerazione.

Questi difetti si ripercuotono inevitabilmente sulla sua teoria della strumentazione. Di fatto neanche nelle sinfonie di Bruckner la strumentazione assume un rilievo assoluto, poiché si inserisce in un complesso di parametri, nessuno dei quali, considerato di per sé, sembra assumere una funzione-guida: se da un lato l'articolazione motivica, da sola, non può rendere ragione delle scelte di orchestrazione di Bruckner – e di certo possiamo condividere questa istanza di Kurth –, dall'altro un'osservazione analitica basata esclusivamente sulla disposizione degli episodi di crescita e dei punti culminanti non ha alcuna possibilità di andare oltre una valutazione approssimativa della funzionalità dei singoli strati orchestrali.

Ciononostante è chiaro che proprio in virtù del rifiuto della tesi di uno sviluppo graduale, da cui muove la sua avventura teorica, Kurth è riuscito

¹²³ «Die Teilmomente der Musik werden von Kurth, statt in ihren differenzierten und immer wieder anderen Beziehungen beschrieben zu werden, einer inneren Dynamik untergeordnet» (DAHLHAUS, *Zur Theorie der musikalischen Form* cit., p. 294).

¹²⁴ Cfr. CECCHI, *La morfologia musicale di Ernst Kurth* cit., pp. 432-439.

a superare una *impasse* teorica cui non pareva possibile sottrarsi, rivolgendo uno sguardo inedito su processi non marginali benché non riducibili all'organizzazione delle altezze e all'articolazione sintattica del dato melodico. Proprio per questo Kurth è stato uno dei pochi teorici che hanno compiuto passi significativi verso una teoria della strumentazione, per quanto limitata a un romanticismo musicale che egli vede realizzato compiutamente nelle sinfonie di Bruckner. Che la sua teoria fosse perfettibile, gli era peraltro chiaro: in *Musikpsychologie* Kurth sostiene esplicitamente l'esigenza di giungere all'integrazione teorica tra la prospettiva della morfologia tradizionale e l'originale concezione della forma da lui sviluppata nella monografia su Bruckner.¹²⁵ Segno che talvolta anche la via più tortuosa può portare alla meta; e la via più sicura non ci avrebbe regalato le stesse esperienze.

ABSTRACT – A careful examination of the theoretical and practical treatises on instrumentation ranging from Adolf Bernhard Marx (1837-47) and Hector Berlioz (1843) to Hugo Riemann (1902) and Richard Strauss (1905) and including Theodor W. Adorno's writings (1932-66) reveals that these theorists – along with many others they influenced – shared two basic elements: a negative evaluation of romantic instrumentation (when compared to that of classic composers) and the more or less implicit belief that timbre is subordinated to the other parameters of a composition (considered as “structural”), so that its role must be restricted to clarifying melodic lines and formal divisions. Although Adorno in his late studies did go so far as to hypothesize a structural role for timbre in some composers who contributed to the transition from Romanticism to Modernity – Wagner, Strauss, Mahler – and thus formulated the most advanced statements on this matter, at the same time he continued to rely on the traditional concepts and theoretical hierarchies.

Ernst Kurth's position stands out in sharp contrast to this historical-theoretical framework. In his two treatises *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners “Tristan”* (1920) and *Bruckner* (1925) – well in advance of Adorno – he asserted a structural role for timbre and instrumentation while proposing a radical change in music theory. In fact Kurth's positive evaluation of romantic instrumentation went hand in hand with his critique of the *Formenlehre* tradition, which had been the point of departure for all the aforementioned theorists. In his analytical remarks Kurth gave considerable importance to both the qualitative and quantitative values of instrumentation, insisting that the related parameters (timbre and density) were inseparable from the other features of the composition considered as a whole. As a historical model of his theory of form, the study of Bruckner's symphonies allowed Kurth to identify clearly the role of “energetic” articulation based on the reaching of “highpoints”, where parameters such as dynamics, timbre and density – long regarded as secondary – come to prevail over the primary

¹²⁵ Cfr. KURTH, *Musikpsychologie* cit., p. 285 sg.

parameters of composition, commonly identified in melodic, harmonic and rhythmic values. In addition, Kurth's analytical approach brought out a functional deployment of the orchestral layers that is characteristic of Bruckner.

The comparison between Kurth's perspective and the prevailing theoretical paradigm leads to two main considerations. From a historiographical point of view, Kurth's remarks offer the opportunity to clarify Bruckner's position with respect to further developments in late Romanticism and Modernity and particularly Mahler, whose symphonies were generally considered as the turning point toward a "new instrumentation". In making this claim, Guido Adler (1916), Egon Wellesz (1928-29) and Adorno (1960) rely on the idea that Mahler's instrumentation – unlike that of romantic composers – serves to clarify melodic lines and their articulation. Kurth's comments give rise to a different perspective on this historical evolution: starting from Bruckner, Mahler gradually overcomes the functional use of orchestral layers, going beyond the predictability of the energetic course that is characteristic of Bruckner's symphonies. From a methodological point of view, Kurth's perspective questions what Carl Dahlhaus (1985) postulated as the only safe way toward a theory of instrumentation, that is, its gradual integration into the general theory of composition; Kurth actually opted for a radical change of paradigm in order to re-evaluate instrumentation as a central aspect of composition.

Direttore responsabile
GIUSEPPINA LA FACE BIANCONI
Autorizzazione del Tribunale di Firenze n. 4456 del 22-2-1995

CDC |
arti|grafiche

CITTÀ DI CASTELLO • PG
FINITO DI STAMPARE NEL MESE DI GIUGNO 2013

IL SAGGIATORE MUSICALE

Rivista semestrale di musicologia
fondata da Lorenzo Bianconi, Renato Di Benedetto, F. Alberto Gallo,
Roberto Leydi e Antonio Serravezza

COMITATO DIRETTIVO

Marco Beghelli (Bologna), Cesare Fertonani (Milano; responsabile delle recensioni),
Maurizio Giani (Bologna), Philip Gossett (Chicago-Roma), Raffaele Pozzi (Roma),
Cesarino Ruini (Bologna), Daniele Sabaino (Cremona),
Manfred Hermann Schmid (Tübingen), Tilman Seebass (Innsbruck),
Nico Staiti (Bologna), Martin Stokes (Londra),
Luca Zoppelli (Friburgo nello Uechtland)

DIREZIONE

Giuseppina La Face Bianconi (Bologna; direttore)
Andrea Chegai (Siena; vicedirettore), Alessandro Roccatagliati (Ferrara; vicedirettore)

CONSULENTI

Levon Akopjan (Mosca), Loris Azzaroni (Bologna), Andrew Barker (Birmingham),
Margaret Bent (Oxford), Lorenzo Bianconi (Bologna),
Giorgio Biancorosso (Hong Kong), Bonnie J. Blackburn (Oxford),
Gianmario Borio (Cremona), Juan José Carreras (Saragozza), Giulio Cattin (Vicenza),
Fabrizio Della Seta (Cremona), Paolo Fabbri (Ferrara), Paolo Gallarati (Torino),
F. Alberto Gallo (Bologna), Giovanni Giuriati (Roma), Paolo Gozza (Bologna),
Adriana Guarnieri Corazzol (Venezia), Michel Huglo (†), Joseph Kerman (Berkeley),
Lewis Lockwood (Cambridge, Ma.), Miguel Ángel Marín (Logroño),
Kate van Orden (Berkeley), Giorgio Pestelli (Torino), Wilhelm Seidel (Lipsia),
Emanuele Senici (Roma), Richard Taruskin (Berkeley), Gilles de Van (Parigi)

SEGRETERIA DI REDAZIONE

Andrea Dell'Antonio (Austin; *abstracts* inglesi), Antonella D'Ovidio (Firenze),
Gioia Filocamo (Terni), Saverio Lamacchia (Gorizia), Giorgio Pagannone (Chieti),
Elisabetta Pasquini (Bologna; redattore capo), Anna Quaranta (Bologna),
Paolo Russo (Parma), Gabriella Sartini (Bologna), Carlida Steffan (Modena),
Marco Uvietta (Trento)

Hanno collaborato come redattori:

Jacopo Doti, Francesco Lora, Francesco Scognamiglio e Maria Semi (Bologna)

Gli articoli inviati al «Saggiatore musicale», o da esso richiesti, vengono sottoposti all'esame di almeno due studiosi, membri del comitato direttivo o consulenti esterni: i pareri vengono integralmente comunicati per iscritto agli autori. I contributi, in lingua francese, inglese, italiana, spagnola o tedesca, accompagnati da un *abstract* (25-35 righe), vanno inviati in due formati elettronici sia come file di testo (.doc o simili) sia come file .pdf all'indirizzo segreteria@saggiatoremusicale.it. Sarà data la preferenza agli articoli che non eccedono le 25 pagine a stampa (circa 70 000 battute, circa 15 000 parole in inglese).
